

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



CRÍTICA TEATRAL DE POSGUERRA EN EL
PERIÓDICO MADRILEÑO ARRIBA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Serigne Mahanta Kébé

Bajo la dirección del doctor

Andrés Amorós Guardiola

Madrid, 2002

SERIGNE MAHANTA KÉBÉ

TESIS DOCTORAL

CRÍTICA TEATRAL DE POSGUERRA
EN EL PERIÓDICO MADRILEÑO ARRIBA

DIRECTOR: Dr. D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

*CATEDRÁTICO DE LITERATURA EN EL DEPARTAMENTO
DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1994

TOMO I

I

INDICE GENERAL

Páginas.

<u>INTRODUCCIÓN GENERAL</u>	1
PRIMERA PARTE: ANTONIO DE OBREGÓN.....	10
INTRODUCCION.....	11
CAPITULO I - ANTONIO DE OBREGÓN: EL PERSONAJE.....	13
I- 1. OBREGÓN, falangista.....	14
I- 2. OBREGÓN, crítico teatral.....	17
I- 3. OBREGÓN, escritor.....	19
Notas.....	23
CAPITULO II - EL TEATRO MODERNO EN LA POSGUERRA.....	24
II- 1. <u>Los maestros</u>	25
II-1.1. Jacinto BENAVENTE.....	25
II-1.2. Eduardo MARQUINA.....	30
II-1.3. Carlos ARNICHES.....	32
II-1.4. Pedro MUÑOZ SECA.....	34
II-1.5. Serafín y Joaquín ÁLVAREZ QUINTERO.....	37
Notas.....	41
II- 2. <u>Los triunfadores de la inmediata posguerra</u>	42
II-2.1. Adolfo TORRADO.....	42
II-2.2. Enrique JARDIEL PONCELA.....	46

II

II-2.3. ¿Otros nombres?.....	50
Notas.....	58
II- 3. <u>Autores noveles</u>	60
II-3.1. Samuel ROS.....	60
II-3.2. Horacio RUIZ DE LA FUENTE.....	62
II-3.3. Román ESCOHOTADO.....	64
II-3.4. ¿Otros nombres?	66
Notas.....	67
II- 4. <u>Características del teatro español de la inmediata posguerra</u>	68
II-4.1. Los repertorios.....	70
II-4.2. El sainete, la zarzuela y las revistas.....	74
II-4.3. El teatro de las Organizaciones Juveniles.....	81
II-4.4. Hacia un teatro sindical.....	90
II-4.5. El teatro y el público.....	92
II-4.6. Algunos aspectos del teatro.....	95
II-4.7. La censura de obras teatrales.....	101
Notas.....	105
CAPÍTULO III. EL TEATRO CLÁSICO.....	108
FERNANDO DE ROJAS, CALDERÓN y LOPE.....	108
Notas.....	112

III

CAPITULO IV. EL TEATRO EXTRANJERO: SHAKESPEARE por encima de	
todos.....	113
Notas.....	118
CONCLUSION.....	119
Notas.....	122
CARTELERA.....	123

PARTE II: MANUEL DIEZ-CRESPO..... 136

INTRODUCCIÓN.....	137
Notas.....	141
CAPÍTULO I - MANUEL DÍEZ-CRESPO: EL PERSONAJE.....	142
II-1. Datos biográficos.....	142
II-2. DÍEZ-CRESPO: el poeta y la literatura fascista española.....	143
II-3. DÍEZ-CRESPO y la crítica teatral.....	152
Notas.....	157
CAPÍTULO II - EL TEATRO MODERNO DE LOS CUARENTA.....	158
II-1. <u>Las viejas glorias</u>	159
II-1.1. Jacinto BENAVENTE.....	160

IV

II-1.2. Eduardo MARQUINA.....	166
II-1.3. Carlos ARNICHES.....	172
II-1.4. Pedro MUÑOZ SECA.....	178
II-1.5. Serafín y Joaquín ÁLVAREZ QUINTERO.....	180
II-1.6. Otros nombres.....	187
Notas.....	189
II-2. <u>Los consagrados del teatro de los años cuarenta</u>	192
II-2.1. José María PEMÁN.....	192
II-2.2. Enrique JARDIEL PONCELA.....	205
II-2.3. Antonio de LARA "Tono", Miguel MIHURA y Álvaro DE LAIGLESIA.....	211
II-2.4. Joaquín CALVO SOTELO.....	222
II-2.5. Juan Ignacio LUCA DE TENA.....	233
II-2.6. Claudio DE LA TORRE.....	238
II-2.7. Felipe SASSONE.....	242
II-2.8. Otros nombres.....	249
Notas.....	254
II-3. <u>Autores noveles</u>	258
II-3.1. Víctor RUIZ IRIARTE.....	258
II-3.2. Antonio BUERO VALLEJO.....	267

V

II-3.3. Enrique SUÁREZ DE DEZA.....	273
II-3.4. Otros nombres	280
Notas.....	291
II-4. <u>Comentarios sobre el estado actual del teatro español</u>	294
 CAPÍTULO III - EL TEATRO CLÁSICO (Y ROMÁNTICO) ESPAÑOL.....	297
III-1. VALDIVIESO.	297
III-2. LOPE DE VEGA.....	299
III-3. TIRSO DE MOLINA.....	309
III-4. CALDERÓN DE LA BARCA.....	311
III-5. JOSÉ ZORRILLA.....	316
Notas.....	318
 CAPÍTULO IV - TEATRO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNISMO.....	319
IV-1. <u>El curioso impertinente</u> , de CERVANTES.....	319
IV-2. <u>Electra</u> , de José María PEMÁN.....	321
IV-3. <u>Don Juan Tenorio</u> , con vestuario y decorados de DALÍ.....	324
Notas.....	327
 CAPÍTULO V - EL TEATRO EXTRANJERO.....	328

VI

V-1. El teatro francés.....	328
V-2. El teatro inglés.....	346
V-3. El teatro italiano.....	353
V-4. El teatro norteamericano.....	359
V-5. Otros teatros.....	364
Notas.....	378
CONCLUSIÓN.....	380
Notas.....	383
CARTELERA.....	384

PARTE III: GONZALO TORRENTE BALLESTER..... 435

INTRODUCCIÓN.....	436
Notas.....	440
CAPÍTULO I - GONZALO TORRENTE BALLESTER: EL PERSONAJE.....	441
I-1. Datos biográficos.....	441
I-2. TORRENTE BALLESTER: escritor y falangista.....	443
I-3. TORRENTE BALLESTER y la crítica teatral.....	449
Notas.....	454

VII

CAPÍTULO II - EL TEATRO MODERNO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS

CINCUENTA Y PRINCIPIOS DE LOS SESENTA.....	456
II-1. <u>Despedida de una gloria: Don Jacinto BENAVENTE</u>	456
II-2. <u>Veteranos ya consagrados</u>	467
II-2.1. José María PEMÁN.....	467
II-2.2. Miguel MIHURA.....	484
II-2.3. Joaquín CALVO SOTELO.....	492
II-2.4. "Tono".....	506
II-2.5. Juan Ignacio LUCA DE TENA.....	509
II-2.6. Claudio DE LA TORRE.....	514
II-2.7. Julia MAURA.....	516
II-2.8. Otros nombres.....	519
Notas.....	524
II-3. <u>Jóvenes triunfadores</u>	529
II-3.1. Antonio BUERO VALLEJO.....	529
II-3.2. Víctor RUIZ IRIARTE.....	537
II-3.3. Horacio RUIZ DE LA FUENTE.....	542
II-3.4. José LÓPEZ RUBIO.....	544
II-3.5. Alvaro DE LAIGLESIA.....	550
II-3.6. Carlos LLOPIS.....	554

VIII

Notas.....	559
II-4. <u>Autores noveles</u>	561
II-4.1. Alfonso SASTRE.....	564
II-4.2. Alfonso PASO.....	569
II-4.3. José Antonio GIMÉNEZ ARNÁU.....	579
II-4.4. Edgar NEVILLE.....	586
II-4.5. Luis DELGADO BENAVENTE.....	591
II-4.6. Otros nombres.....	594
Notas.....	597
CAPÍTULO III - EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN LOS AÑOS 50:	
LOPE y CALDERÓN siempre presentes.	599
Notas.	608
CAPÍTULO IV - EL TEATRO EXTRANJERO.....	
IV-1. El teatro francés.	611
IV-2. El teatro inglés.	634
IV-3. El teatro italiano.	649
IV-4. El teatro norteamericano.	658
IV-6. Otros teatros	674
Notas.	679
CONCLUSIÓN.	683

IX

CARTELERA.	686
<u>CONCLUSIÓN GENERAL</u>	720
Notas.	729
<u>BIBLIOGRAFÍA GENERAL</u>	730

*A mi queridísima esposa, FA;
a nuestros queridos hijos, NDACK, MOUNE y YARÉ;
a mis padres, LAMINE y ANTA que hicieron
de mí lo que de verdad hoy día soy.*

<<Todo el mundo es teatro, y todos los hombres y las mujeres no son sino histriones. Tienen sus entradas y sus salidas de escena, y cada uno de ellos interpreta diversos papeles en la vida, que no es otra cosa que un drama en siete actos...>>

William SHAKESPEARE

.....

<<No basta que haya teatro. No basta que haya poetas. No basta que haya actores. Ninguno de estas tres cosas puede existir sin la cooperación de las otras, y difícilmente puede existir la reunión de las tres sin otra cuarta más importante: es preciso que haya público.>>

Mariano José de LARRA.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Un trabajo sobre Crítica teatral de postguerra en ARRIBA es una idea que me surgió de unas investigaciones que realicé sobre Recepción por la crítica científica de "La venganza de Don Mendo", de don Pedro Muñoz Seca.

Para llevar a cabo tal labor, la crítica hecha en la Prensa fue para mí una materia muy valiosa y un paso obligatorio. Así fue como me iba acostumbrando con los periódicos, como las investigaciones diarias me iban apasionando cada vez más.

Tal interés agudizó tanto mi curiosidad intelectual que me llevó a pensar que un trabajo de tesis doctoral sobre Teatro y Prensa podría realizarse y permitiría estudiar sobre el teatro español desde otra perspectiva, la de la crítica hecha diariamente por profesionales del arte dramático, al ritmo de los estrenos que los autores ofrecían. Sin embargo, el verdadero objetivo de este trabajo es tratar de recoger en un volumen todo cuanto se dijo y se escribió sobre el teatro de postguerra en un periódico vencido por el paso del tiempo, y que, desmoronándose lenta pero seguramente, está condenado irremediablemente a desaparecer. Lo que para nosotros, resultaría una gran pérdida de ideas, de "materia gris", y un gran perjuicio para el mundo de las letras. Hay en la vida cosas que nunca se repiten. Echar a perder todo cuanto se comentó sobre aquellos estrenos, reestrenos y otras representaciones, todo cuanto se escribió sobre el teatro y los dramaturgos de aquella época, sería un despilfarro indescriptible. De aquí podemos encontrar tal vez todo el interés que representaría llevar a cabo tal labor.

El interés que despierta una crítica sobre producciones dramáticas es que ésta incluye

una valoración de la obra escénica desde un punto de vista literario, y también del trabajo del director escénico, del escenógrafo, de los intérpretes, etc... Es decir, que se trata de una apreciación global del espectáculo, con el fin de orientar al público o de influir en su opinión. Y, a veces, de ella depende la aceptación o el rechazo de la obra por parte del público.

Varias personas se hicieron muy famosas en el mundo por sus críticas teatrales. A partir del siglo XVIII aparecen ya textos que podríamos calificar de críticas teatrales: El poema dramático (1759), de Diderot, o La dramaturgia de Hamburgo (1767-1769), de Lessing. En España, Mariano José de Larra fue famoso por sus críticas teatrales. En el último tercio del siglo XIX proliferará la profesión de crítico, significándose en Francia, Theophile Gautier, en Gran Bretaña, Archer, y en Alemania, H. Laube. En nuestro siglo, algunos críticos teatrales han alcanzado verdadera fama en el ejercicio de su actividad. Destacan Alfredo Kerr, y especialmente H. Ihering, en Alemania; R. Kemp, Jean Jacques Gautier y Gabriel Marcel en Francia; J. B. Priestley y J. Brown, y actualmente M. Essling, en Gran Bretaña. En España, entre otros escritores contemporáneos que han ejercido esta actividad, podríamos citar, por ejemplo a Gonzalo Torrente Ballester y Francisco García Pavón, y otros entre los menos conocidos pero de gran relevancia respecto de sus críticas, Antonio de Obregón y Manuel Díez- Crespo. Ambos, con el primero arriba citado, constituirán el nudo central donde gravite nuestra labor. Ejercieron todos su profesión de crítico en las páginas de ARRIBA durante casi un cuarto de siglo, período que abarca los meses inmediatamente posteriores al final de la guerra civil hasta ya entrada la década de los años sesenta, al dejar definitivamente su colaboración en el periódico Gonzalo Torrente Ballester (con los estrenos del Sábado de Gloria de 1962).

Sin embargo, los habrá que se apresuren en preguntarme ¿por qué ARRIBA? Mi respuesta será muy sencilla: ¿por qué no ARRIBA? ¿No es ARRIBA testigo de una época y portavoz de su historia? ¿Puede negárselo su papel - como cualquier otro periódico que se quiere respetar - de informar y el lugar que es suyo dentro de la gran familia periodística española? Existió y tuvo su historia como las mismas personas que firmaron su partida de nacimiento.

Primero "Semanario", luego "Diario de la mañana", ARRIBA es el Órgano de la Falange Española Tradicionalista (F.E.T.) y de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas (J.ON.S.), y fue fundado por José Antonio Primo de Rivera en 1934, teniendo su sede en Larra, 14. Apareció su primer número como semanario el 21 de marzo del mismo año, y publicó el último el 5 de marzo del año siguiente. En distintas ocasiones dejó de salir: unas veces por falta de dinero, y otras, por suspensiones gubernativas. Terminada la guerra civil, volvió a publicarse, pero esta vez como diario "puro, honesto, íntegro, vertical", según la expresión de sus defensores (ARRIBA, 20-XI-40) y fueron muchos los intelectuales que colaboraron en sus páginas literarias. En abril de 1978, el diario dejó definitivamente de existir por razones económicas, según podemos saber.

Volviendo al tema de ¿por qué ARRIBA?, yo quisiera precisar que la elección de este periódico no obedece a ninguna consideración político-ideológica, como podría dejar suponer. La primera razón que me inclinó hacia ARRIBA es que, pese a algunos prejuicios sobre él por su color ideológico, es ya una realidad concreta que no se puede negar, y la literatura en particular, no puede prescindir de la verdad literaria. La segunda razón es la regularidad y la frecuencia de sus comentarios dedicados al arte dramático a lo largo de casi veinticinco años, período muy largo y muy rico en peripecias en la historia del teatro español.

Siguen representándose obras de autores ya consagrados, cuyos éxitos fueron intactos como en su primer día de estreno. Entre ellos, autores universalmente famosos tanto españoles como extranjeros: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, y... William Shakespeare. Entre los contemporáneos, podemos citar a Pedro Muñoz Seca, Carlos Arniches, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, etc... El teatro extranjero, sobre todo europeo, conoció muchas veces buena acogida de público y de crítica.

Figuras muy representativas del arte escénico desaparecieron, dejando huérfano al mundo del teatro y de las letras en general: autores como Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, José María Pemán, Adolfo Torrado, ...y la escena española perdió uno de sus más famosos directores, Felipe Lluch.

Lograron fama otros que hicieron difícil pero tenaz y resueltamente su camino en la carrera dramática: Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre,... y jóvenes autores afilaron sus primeras armas en esta carrera y lograron menos fortuna en la crítica, aunque a veces muy aplaudidos por el público.

Mientras tanto el teatro español sigue su rumbo difícilmente muchas veces, teniendo que enfrentarse con una censura exigente y a unos empresarios incrédulos. Como dice Ana Diosdado, "uno de los más graves problemas con que se enfrenta el teatro es el que constituyen los que lo enfocan exclusivamente como negocio. Dos tipos de empresario dominan y manejan la industria teatral: el empresario de compañía, que ahora prefiere - no siempre con justicia - ser llamado "productor"; y el local, o "empresario de paredes" (1).

Pese a todo el teatro sigue su camino y las salas de Madrid siguen acogiendo a los aficionados al arte escénico. Pero ¿por qué hemos elegido Madrid como escenario teatral?

Aquí también, fuera de cualquier otra consideración, se puede situar mi elección

dentro de dos criterios. El primero es que estrenar en Madrid era el sueño de todos los dramaturgos que aspiraban a ascender en su carrera. Representarse delante del público del << María Guerrero >>, del << Español >>, de la << Comedia >>, del << Infanta Isabel >> o del << Lara >>, por sólo citar estas prestigiosas salas de fama reconocida, no fue un privilegio dado a todos. Prueba de ello es que fueron muchos los dramaturgos que terminaron obras y fueron obligados a estrenar en las provincias, a la espera de estar admitidos en Madrid. El segundo y más importante, es que Madrid ha tenido desde mucho tiempo fama en el teatro español. Considerado por muchos como sede del teatro, ha sido cantado por poetas, novelistas y dramaturgos en todos los tiempos; pero quizá han sido estos últimos, los poetas y autores de teatro, los que lo han retratado mejor, captando todas sus bellezas plásticas y naturales e identificándose con la vida cortesana, a la que dieron, con sus ingenios, rango y señorío.

Sólo recogiendo las citas sobre Madrid de tres genios imperiales de España, Cervantes, Calderón y Lope - trayendo aquí a Cervantes como autor dramático, lo que fue tan de su gusto -, habría para un extenso libro.

Cervantes que vivió junto a la calle del León, entre Atocha y el Prado, se despedía de Madrid en el terceto famoso << Adiós, Madrid, adiós, tu Prado, / Fuentes que manan néctar, llueven ambrosía... >> .

No hay barrio, lugar ni rincón característico de Madrid que no haya sido recordado con pasión y entusiasmo por esos tres grandes ingenios de las letras españolas. Calderón en Fuego de Dios, describe las diversiones de la Florida.

Ninguno tan encendidamente enamorado de Madrid como Lope, que tanto amó y escribió en él, eje y espectáculo de su biografía accidentada. Lope cita y glosa Madrid en

tantas y tantas comedias y dramas, que forzosamente se lleva la palma. En toda su obra se respira el aire fino y limpio de Madrid, y entre todas ellas es El acero de Madrid la primorosísima pieza, donde sus alabanzas son más copiosas. Decididamente, Madrid posee una tradición eminentemente teatral y no desmerece que se le dediquen estudios sobre las obras que en sus augustas salas se representaban.

Nuestro trabajo queda, pues, estructurado en tres partes que corresponden respectivamente a los períodos cuando nuestros críticos ejercieron cada uno en su momento la profesión de crítico de teatro en ARRIBA.

La primera época abarca los primeros meses de final de la guerra civil hasta 1942, con Antonio de Obregón en el mando, algunas veces relevado por Gonzalo Torrente Ballester como suplente.

La segunda coincide con las crónicas teatrales de Manuel Díez-Crespo, y va desde finales del 42 hasta principios de los años cincuenta, haciendo de suplente César Crespo.

Y la tercera y última etapa, la era de Gonzalo Torrente Ballester como titular, se extiende en un período más amplio, entre 1951 y 1962. Hacían de suplentes Ferruco Freira, José de Juanés y Rodríguez Castellanos.

En las tres partes de que consta la obra, nos proponemos estudiar cómo la crítica valoró y enjuició tanto a comedias como a comediógrafos; qué autores estrenaron; qué género de obras se estrenaron; las piezas que se repusieron; la reacción del público frente a las obras que se representaron; y lo que caracterizó el teatro de la postguerra.

Muchas preguntas más quedan pendientes y necesitan respuestas que intentaremos encontrar hojeando las páginas de ARRIBA una tras otra, durante casi el cuarto de siglo que le dedicaron nuestros críticos en cuestión.

Y para llevar a cabo este trabajo, hemos acudido a lugares muy conocidos por su peculiaridad en asuntos teatrales. Es el caso de la Biblioteca de Teatro Español de la Fundación Juan March, cuyos fondos teatrales son de sumo interés. Hemerotecas como la Municipal del Conde Duque, sita en la calle del mismo nombre, o la Nacional, son sitios de citas obligatorias para el investigador, y lo mismo podemos decir de la Sociedad de Autores, o el Centro de Documentación Teatral, donde uno puede encontrar datos valiosísimos sobre el teatro. En el capítulo de los agradecimientos, me gustaría empezar por mencionar al director de esta tesis, el Doctor Andrés AMORÓS GUARDIOLA, que ha sido muy determinante en la elección de este tema. Amén de nuestras periódicas citas respecto de la elaboración de esta labor, un artículo suyo, muy interesante, que parece reflejar - y con razón - todas sus preocupaciones en cuanto a la suerte que espera al teatro español, y dirigido a los que particularmente nos dedicamos a investigaciones en cosas teatrales. El título de dicho artículo es: La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena (2). Las reflexiones del profesor Andrés AMORÓS son casi una guía al investigador hacia terrenos inexplorados del teatro hasta hoy en día; es también, podemos decir, una invita al especialista a interesarse más a "temas fundamentales que apenas han tenido desarrollo entre nosotros". Entre estos temas, situamos el de nuestro trabajo sobre Teatro y Prensa, y mi pasión a investigar en este terreno viene cada día más fundamentada por su respaldo y sus consejos generosos. Confundo en estos agradecimientos a todos los empleados de los centros de investigaciones arriba mencionados por su entera disponibilidad y la diligencia de sus servicios, y sus apoyos de siempre que mucho me estimularon en finalizar este trabajo.

Tampoco olvidaré a mis amigos y paisanos residentes en Madrid por obligación profesional, Oumane NDIAYE y Pape KÉBÉ, y sus esposas respectivas, Nabou y Mame

Fatou, por sus ayudas de toda índole, sin la cual no me sería fácil concluir estos estudios en los plazos fijados. A todos y a todas, otra vez, muchas gracias.

NOTAS.

(1)- DIOSDADO, Ana. El teatro por dentro, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1981, p. 58.

(2)- AMORÓS GUARDIOLA, Andrés. La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena. << Boletín informativo >> , nº 177 de febrero de 1988 de la Fundación Juan March.

PRIMERA PARTE

ANTONIO DE OBREGÓN:

EL TEATRO ESPAÑOL DE LA INMEDIATA POSTGUERRA.

INTRODUCCION.

Acabada la guerra civil, vuelve a publicarse el periódico madrileño ARRIBA, y con él, se reanuda la crítica teatral. El titular de esta sección artística será el ilustre periodista, poeta y novelista madrileño, Don Antonio de OBREGON.

Las armas se han callado ya. La vida vuelve a recuperar su normalidad, y los espíritus su serenidad.

Los protagonistas del mundo teatral - autores, actores, directores, empresarios, críticos, público,... - van reanudando con su arte escénico predilecto. Y el observador del arte escénico no puede menos de preguntarse sobre el estado del teatro español de la inmediata posguerra, teatro que ya, antes de empezar la tragedia, atravesaba muy malos momentos. Y, recordémoslo, nada más iniciar la guerra, morían tres de los más importantes dramaturgos del siglo: Valle Inclán, García Lorca y Miguel de Unamuno. Durante la guerra, o al finalizar la misma, son muchos los autores que ya habían iniciado su producción dramática y se vieron obligados a exiliarse.

Pero ¿qué clase de teatro se nos ofrece en los coliseos madrileños una vez la paz recuperada? ¿Qué público acude al teatro y cómo reacciona ante las obras ofrecidas? ¿Cómo acoge la crítica los estrenos y las reposiciones? ¿Qué lugar ocupa el teatro moderno, el clásico y el extranjero dentro del panorama de obras teatrales programadas en las temporadas?... Tantas y tantas preguntas que pueden alargarse y que necesitan respuestas claras para permitirnos entender cuál es el verdadero derrotero del arte dramático.

Antonio de Obregón, fiel a su papel de crítico teatral, nos ofrece en sus críticas un amplio abanico de temas en los cuales opina, comenta, analiza, critica, total plantea la problemática teatral en su conjunto.

Así pues, al terminar de leer a Obregón, se viene cerciorando el lector de algo: que el teatro de la inmediata posguerra no difiere mucho de lo que era antes del 18 de julio del 36: ofrece un interés muy limitado. Se han estrenado cientos de obras, pero pocas de ellas ocupan un lugar relevante en la historia del teatro.

El teatro moderno sigue siendo objeto de las críticas más duras, y las obras se enfrentan con medidas de censura no siempre muy objetivas por parte de un régimen totalitario, que se preocupa de controlar y dirigir todas las actividades teatrales. Mientras tanto muchas son las adaptaciones y traducciones de obras extranjeras - lo mismo podemos decir del teatro clásico- que recogen buena acogida tanto de público como de crítica, y sus repeticiones y permanencias a veces prolongadas en la cartelera son buena prueba de ello.

De todo eso y de otros temas relevantes del teatro en esta inmediata posguerra trataremos de examinar con lupa a través de las crónicas de nuestro insigne periodista-crítico, Don Antonio de Obregón. Una batalla acaba de terminar: la guerra civil; otra ha de empezar: la del teatro - entiéndase la lucha por encontrar una solución a esta crisis teatral.

CAPITULO PRIMERO

ANTONIO DE OBREGON: EL PERSONAJE.

Periodista y escritor español, nacido y muerto en Madrid (1909-1985), vanguardista de la preguerra y contemporáneo de Gonzalo Torrente Ballester, Antonio de Obregón pertenece a la llamada generación del 27.

Cursó la carrera de Filosofía y Letras. Crítico cinematográfico de ABC, desempeñó la corresponsalía del mismo diario en Lisboa y París, y colaboró en varios diarios y revistas, entre los cuales podemos mencionar Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, El Sol, Arriba, Madrid. Fue secretario del Pen Club. Perteneció al Instituto de Estudios Madrileños, miembro del Instituto de Estudios Políticos. Ha formado parte en diversas delegaciones de España en el Extranjero.

Como ya hemos dicho, se dedicó a actividades cinematográficas. Ha sido guionista, director y crítico cinematográfico. Escribió y dirigió sus propias películas, como Tarjeta de visita, Chantaje, Revelación, Hace cien años y La mariposa que voló sobre el mar.

Falangista militante, crítico teatral titular en ARRIBA en la inmediata posguerra, formaba parte en Salamanca del equipo de propaganda de Millán Astray y Giménez Caballero. Dirigió el servicio de Propaganda Falangista (1937).

Antonio de Obregón, entre otros galardones, obtuvo el premio nacional de Turismo Vega Inclán (1964), premio Mesonero Romanos (1974), y el premio Iberia de periodismo (1978). En 1957, recibió el Premio Larragoiti de la Sociedad Cervantina.

I-1. Obregón, falangista.

Julio Rodríguez Puértolas, en un estudio muy valioso sobre la literatura falangista española (1), sitúa a Obregón al segundo grupo de pensadores fascistas durante la guerra civil española, después de los teóricos ideólogos, bien conocidos en las altas esferas del campo nacionalista, cuyas características más importantes han de tenerse en cuenta no sólo para el ensayo producido durante la guerra civil, sino también para el de la posguerra. "Se trata, en conjunto de una típica reacción contra el reaccionarismo científico y contra el individualismo democrático, causas, según estos ensayistas, de la deshumanización de los tiempos modernos".(2)

Falangista comprometido, militante de primera fila, Antonio de Obregón aprovechó muchas de sus críticas y de sus crónicas periodísticas - tanto políticas como literarias - para dar opiniones y reflexiones sobre los problemas de la actualidad.

En una de sus prosas de guerra, en su artículo "Nuestros verdugos" (3), Antonio de Obregón define quienes eran, en Madrid, los enemigos del fascismo, aquellos que "nos odiaban":

"Sí, habían declarado la guerra a muerte, nuestras casas eran alegres y risueñas, porque teníamos libros y tomábamos el té, porque recibíamos a nuestros amigos con decoro, porque llevábamos buenas corbatas y habíamos nacido en casas confortables, porque hacíamos viajes, porque éramos universitarios... Y nos odiaban, aunque todo eso lo debiéramos a nuestra disciplina y a nuestro esfuerzo personal. Lucha de clases. La barbarie contra las inteligencias cultivadas, el descamisado contra el cuello duro del que era señor porque sí, la suciedad contra la limpieza, el que se afeitaba los sábados contra el que lo hacía a diario, el cerebro estúpido y tarado, lleno de bazofia socialista y de partidas de tresillo, contra el noble

talento del estudioso y del lector".(4)

Los verdugos de la capital de España son: "¡Plebe vil, abyecta y chabacana de Madrid!... Tú - chusma la peor y más irritante de todas las chusmas-, con tus zapatos y tu corbata de una noventa y sin nudo, con tu palillo en los dientes... y tu odio a cuanto en la vida es hermoso, noble y risueño, tú nos quisiste exterminar, ¡carne de manifestación y de mitín!"(5)

Ardiente defensor de la causa nacionalista y del Movimiento falangista, su pluma de crítico dedicó acerbos críticas a los que, de una manera u otra, se atrevieron a ir en sus obras en contra de la política del régimen. Así es como Don Jacinto Benavente fue severamente censurado en una de sus obras estrenada en el teatro Lara (6). Criticando al autor, Antonio de Obregón escribía:

"En Aves y pájaros, ha equivocado por completo su estrategia, y en cuanto a la comedia, es insuficiente. En lo político, D. Jacinto Benavente nos revela un desconocimiento completo del sentido de nuestro Movimiento. No ha dado en el blanco, situado entre el cielo y la tierra, entre derechas e izquierdas, ni blanco ni negro, ombligo del mundo y enfatuado mirlo, con alas cortadas, por encima del bien y del mal... Por eso la obra no conmovió a nadie. Pobreza de pensamiento, vulgaridad. Lamentamos mucho que cuando ha tratado de escribir un canto a la gran obra nacional ha recurrido a lo fácil. No necesitamos tales alardes demagógicos, y era más nacional haber escrito una buena comedia más sobre el amor o sobre los celos. No puede gustar a la juventud porque ésta supo trazarse una senda segura y recta, sin consejos caducos, ni pesimismo, ni cursilería, ni ese patriotismo, que no es el nuestro. Y por eso ni enardecieron sus alocuciones ni sus injurias a los enemigos. Ingenuidad o picardía frustrada creer que podía agradarnos esa fórmula inelegante y nada airosa...

La ingenuidad nuestra, en el examen celebrado anoche por Jacinto para una aproximación a ella, le ha otorgado la calificación de "supenso".(7).

Como todos los militantes de la F.E.T. y de las J.O.N.S., su admiración al Caudillo es inequívoca y se resalta en uno de sus artículos, "Franco, en los frentes de la guerra", publicado en las columnas de ARRIBA apenas terminada la guerra:

"Estos días, en los cines madrileños, cuando el Caudillo aparece en la pantalla, conviviendo con sus soldados y animándolos con la suprema autoridad de su presencia, el público aclama al Jefe victorioso que con tanta sencillez y talento supo orientar y dirigir la guerra hasta su final, siendo el primer protagonista de sus gloriosas jornadas. Y yo pensaba cuánto más se asombrarían esos públicos si guardaran en su recuerdo, como nosotros- por suerte y fortuna de cronistas de Prensa y del celuloide-, todas las etapas y los momentos históricos en que le vimos fuerte, sobrio y altivo, como el paisaje de España..."(ARRIBA, 1-IV-1939, p. 1).

Casi todas las crónicas de Obregón en la inmediata posguerra tuvieron más connotación político-ideológica que literaria. Buena prueba de ello son, entre otros artículos, "Cómo se tomó Madrid" (8), "Los actores en la guerra" (9), "Los actores nacionales" (10), "Estrictamente gubernamentales" (11), verdaderos homenajes a los que participaron al lado nacionalista a la caída de la segunda República y auténticos elogios y cantos a la inteligencia y a la voluntad del Movimiento Falangista.

"... Nosotros- se enorgullece el articulista en el primer artículo arriba mencionado-, que rendimos culto a lo excepcional, a lo que tiene estilo y fuerza propia, a la creación original, nos congratulamos de que las gentes no hayan acertado y de que la vuelta de Madrid al seno de España haya sido un monumento a la inteligencia y a la voluntad".

En "Estrictamente gubernamentales", añade:

"Enseñemos a los españoles recién liberados a ser estrictamente gubernamentales. El viejo rebelde de los regímenes en declive ha de ser sustituido por el hombre-impulso, el hombre-atleta de los Estados poderosos y fuertes..."

I-2. Obregón, crítico teatral.

El periódico ARRIBA contó con la colaboración de Antonio de Obregón en "Crónicas de teatro" desde finales de la guerra y dejó de aparecer su firma en las columnas del diario a mediados del año 42 sin despedida, sustituyéndole en caso de impedimento, don Gonzalo Torrente Ballester.

En las mismas páginas de ARRIBA, Obregón dio a conocer su punto de vista sobre el crítico y la crítica:

"Creemos... que el crítico... es un creador, ejerce la creación y el inconciente que vemos es sencillamente el del especialista que varía de sitio, el del hombre que hace bien una cosa y va a otra que le tienta más, pero que le pone en muy visible riesgo.

La crítica es un sacerdocio, un doctorado, y hemos de darle toda la agilidad de un estilo literario, pero sin menoscabo de su función fiscal. Y el juez no debe convertirse en acusado porque le gusta vivir su vida..."(12)

Respecto a la importancia del elemento crítico en toda obra de creación y la del elemento de creación en toda obra crítica, el periodista añade:

"Nos llevarían muy lejos estas gratas cosas. Arnold ha llegado a decir que la literatura- toda ella- era una crítica de la vida. ¿Qué más prueba en apoyo del crítico creador?

En una época sin crítica de arte- decía un gran escritor- el arte no existe o, por lo

menos, permanece estancado, hierático, limitándose a copiar modelos consagrados." Pues "si un crítico abandona esa noble creación suya- opina Obregón-, tan fecunda sobre la otra creación, es para poner en peligro evidente su misión que convendría elegir como se elige el estado monástico".

Seis meses antes de estas reflexiones obregonianas, reanudaba el cronista sus críticas de teatro en ARRIBA. En un artículo publicado el día 9 de abril del 39, Antonio de Obregón desarrollaba más sus ideas sobre el tema y nos dejaba entrever lo que será su trabajo.

"Al reanudar mi crítica de teatros en un diario madrileño, pienso en los autores y actores que no pueden sentir con nosotros la emoción de ver subir el telón de los teatros de Madrid... porque cayeron víctimas de la ferocidad y del odio de nuestros enemigos. En sucesivas crónicas, me ocuparé de ellos, porque sus vidas y sus obras han de ser recordadas aquí, colaborando a la tarea de ponerlos en el lugar que les corresponde y que no debe ser el olvido.

...El teatro y los críticos se han reconocido como viejos y eternos amigos. Por mi parte, designado por la Asociación de la Crítica como representante del Congreso teatral de Viena en 1936, hube de faltar a mi cometido por lo ausentarme del deber que me retenía gozosamente en la España de Franco. No escribí nada de teatros en estos dos años y nueve meses al servicio de otras tareas urgentes, puesto que plumas y espadas hablaban el mismo lenguaje, con inhibición cada cual de temas y vocaciones predilectas. Y hoy, en plena normalidad volvemos al sacerdocio de otro tiempo, esperando que todos hagamos que las cuestiones críticas recobren cotidianamente importancia, conservando su prestigio y estilo tradicionales y luchando por la depuración de nuestro arte literario, que habrá de ser digno de nuestro Movimiento.

Madrid ha prestado siempre al teatro su mejor apoyo y estímulo. Los estrenos de Madrid, sus públicos, sus autores, constituyen siempre un estilo que anda en hemerotecas, libros y cuadernos como uno de los elementos más noblemente característicos de la vida madrileña. No hemos de recordar tiempos pasados porque el tono elogíaco no nos va, además porque a la tristeza de cosas gratas que se fueron hay que oponer el optimismo sano de lo que ha de venir, y todos anhelamos para el teatro español una etapa nueva que lo salve de tanto amaneramiento y mediocridad como minaron su existencia en estos últimos.

Saludemos a los autores, depositarios nada menos que de la continuidad del teatro español, de tan recia estirpe y gran abolengo, y a los autores nacionales, que a su vida difícil unieron la vida difícil de la guerra o del terror "rojo". Algunos formaron en nuestras filas y representaron maravillosamente este gran y heroico papel, y ya los recordaremos como se debe".(13)

I-3. Obregón, escritor.

En la Autobiografía que precede a una novela suya, Efectos navales (14), publicada en 1931, el lector puede leer:

"He nacido en Madrid. A principios de 1909. Y desciendo de montañeses, es decir, de hombres libres. Hace un año, mi primer libro: El campo, la ciudad, el cielo. Poemas. Ahora, Efectos navales. Tengo escritas dos comedias: Estrella de papel y Canadian Club o Misterio del Demonio y la Muerte."

Amén de las obras susodichas, mencionaremos Villon, poeta del viejo París; El venerable Bernardino de Obregón y Madrid; Juana la Loca. Más mujer que reina. Hermes en la vía pública.

En el prólogo de la novela Efectos navales, Antonio de Obregón escribe: "... Soy nada más que un cronista de ... las cosas que suceden... Mi novela es irreal. Uno de sus defectos es el de ser demasiado amena, casi vertiginosa... Los protagonistas resultan, en todo momento, proyectados sobre el mar y agitándose con él. Está escrita libremente. Nórdica y sarcástica. No vale nada, pero es un documento. La acción, en nuestro año y en nuestra duda."

Una página más lejos, el escritor nos desvela su fuente de inspiración: "...Yo era feliz. Tenía cosas bellas que acariciaba. Un día, al acariciar a una mujer acaricié una silla. La Verdad me mandaba a uno de sus enviados especiales: "Permítame que me presente solo. Tenía grandes deseos de conocerle a usted..."

Fue cuando conocí a un carpintero que hacía altares y que estaba en el secreto de lo poco que es Dios.

Entonces me fui a las playas. Me enamoré de ellas y las dije versos. Recorrí muchas, innumerables. Algunas me fueron fieles y otras se mataron por mí, no resucitando de la marea.

Desnudo, es cuando yo soy yo, y mis mejores amigas han sido estrellas de mar. (Aunque mi primera novia haya sido una niña de quince años, muy sucia y pobre, pero ya con senos, hija de muchos pescadores).

... Comienza el desfile de vendedoras de pescado. Suben por el bulevar que da a los embarcadores, todas iguales, con sus cestas de plata a la cabeza, primer premio de equilibrista a pie... Los tranvías pasan veloces, más amarillos que a ninguna hora, y los camiones de transporte meten un ruido infernal.

Las bocinas de los barcos vuelan sobre la ciudad como hidroaviones. Al son de

orquesta, la mañana- con el puerto y la ciudad en sus brazos- se balancea en el trapecio del áncora; el áncora suspendida sobre los transeúntes.

Se trata de una tienda. Entre un almacén de harina y un garaje. Frente a una herrería. Sale de ella un olor penetrante a brea y a bajamar. Sobre la tienda, un título:

EFFECTOS NAVALES

en letras bellas, escritas con pintura de amanecer."(15)

Efectos navales, publicado como ya mencionamos en julio de 1936, en la colección < <Valores actuales> >, es considerado por la crítica del momento como mejor libro del mes. "Es - nota Victor Fuentes - una de las obras más representativas de la novela de vanguardia, junto con Cazador en el alba, de Francisco Ayala; Naufragio en la sombra, de Valentín Andrés Álvarez; Estación, ida y vuelta, de Rosa Chacel; Tres mujeres más Equis, de Ximénez de Sandoval". (16)

En cuanto a su otra obra, Juana la Loca. Más mujer que reina, el argumento lo sitúa en el siglo XV de España. Después de la triste época de Enrique IV, aparecen en el escenario de la Historia Fernando e Isabel. Los Reyes Católicos realizaron la hazaña política de la Unidad Nacional, llevando su Patria a días de gloria, forjando un Estado fuerte que, un siglo después, con Felipe II, iba a ser la más grande potencia mundial.

España se regenera y engrandece. La conquista de Granada acaba con la dominación árabe y el navegante Cristóbal Colón lleva a cabo su soñada epopeya. El orden, la inteligencia, instauran reinos felices y abren las puertas al imperio.

Pero quiere el Destino que monarcas tan ejemplares vean truncada su dicha. La Fatalidad y la Muerte conspiran contra su sucesión. De sus cinco herederos, Juan, el único varón, muere a los diecinueve años, y de las cuatro hermanas es Juana la que hereda la Corona.

Doña Juana de Castilla, llamada "la loca", por consagrar su vida al Amor, casa con Felipe el Hermoso, dando paso a la dinastía de los Habsburgos. En el hijo de ambos, Carlos I de España y V de Alemania, se iba a reunir el más grande poderío de Occidente.

"Juana es reina sin esperarlo - comenta Obregón. No sabe nada de política, sino de las torturas de la pasión y de los celos. Amó como ninguna mujer lo hiciera en la vida real o en el mito. Su delirio, locura o desesperación andan en los libros y romances. Las mujeres y los hombres de todos los tiempos que han amado la comprenden."(17)

NOTAS

- (1) Julio Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española, tomo I. Madrid. Ed. Akal, 1986, p. 54.
- (2) *Op. cit.*, p. 54.
- (3) Vértice, n^o 14, septiembre de 1938.
- (4) *Ibidem*.
- (5) *Ibidem*.
- (6) ARRIBA, 31-X-1940, p. 3.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*, 8-IV-1939, p. 3.
- (9) *Ibidem*, 18-IV-1939, p. 6.
- (10) *Ibidem*, 17-IV-1939, p. 7.
- (11) *Ibidem*, 20-IV-1939, p. 3.
- (12) *Ibidem*, 11-X-1939, p. 3.
- (13) *Ibidem*, 5-VIII-1939, p. 3.
- (14) Antonio de Obregón. Efectos navales. Madrid. Ed. Ulises, 1931.
- (15) *Ibidem*, pp. 15-17.
- (16) Víctor Fuentes. "La narrativa española de vanguardia (1923-1931)", in Historia y crítica de la literatura española. VII. Epoca contemporánea. 1914-1939. Francisco Rico. Editorial Crítica. Barcelona, 1984, p. 562.
- (17) Antonio de Obregón. Juana la Loca. Más mujer que reina. Madrid. Ed. Boris Bureba, 1955.

CAPITULO SEGUNDO

EL TEATRO MODERNO DE LA POSTGUERRA.

Recién acabada la guerra civil el teatro español volvió a sus cauces.

Una serie de falangistas militantes aparecieron más o menos ocasionalmente en la escena española de esta época, o simplemente publicaron sus producciones teatrales sin representarlas; en ellas, y salvo excepciones, no aparece explícitamente la ideología de los autores. Entre ellos, podemos mencionar un grupo de dramaturgos profesionales con notorio éxito de la crítica y del público del momento, bien falangistas, bien compañeros de viaje. Son, entre otros, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, José María Pemán, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara, etc.

Han estrenado los viejos y acreditados maestros como Don Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca y los hermanos Álvarez Quintero.

Triunfaron obras de autores como Adolfo Torrado y Enrique Jardiel Poncela. Autores noveles - no muchos - como Samuel Ros, Horacio de la Fuente y Román Escohotado se dieron a conocer en los estrenos. Sin embargo, si aquéllos no nos brindan ninguna obra maestra, éstos no tienen interés en irles a la zaga. Lo que pasa con los noveles es curioso, y no hemos logrado entenderlo. ¿Por qué no estrenan más? ¿Por qué no estrenan en Madrid? Hay algunos cuyas comedias se representan con éxito en provincias; otros cuya producción es conocida por la lectura en círculos restringidos o por haber sido publicada. En esta producción casi inédita hay muchas cosas valiosas, al parecer de la crítica. Tanto, por lo menos, como lo que se representa en Madrid.

Sin embargo, los actores y empresarios siguen quejándose de la falta de producción, y los autores noveles emiten idénticas quejas sobre la falta de acogida por parte de actores y empresarios. Mientras tanto, los profesionales del teatro estrenan. Se han apuntado algunos éxitos, y han dado a empresas y compañías muy buenas ganancias. Detrás viene la balumba de los mediocres, los "aprovechados". nombres y nombres; comedias y comedias, rápidas en su paso por los carteles como fulgor de cometa. Y en revuelta mezcla, algunas traducciones, ninguna de las cuales tuvo demasiada resonancia, sino lo que se llama un mediano pasar.

II-1. Los maestros.

II-1.1. Jacinto Benavente (1866-1954).

Benavente nació y murió en Madrid. Comenzó a cursar la carrera de derecho en la Universidad Central, pero a la muerte de su padre - el notable médico pediatra Mariano Benavente - abandonó sus estudios para dedicarse por entero a la literatura, en la que había de alcanzar fama universal. Ingresó en la Real Academia Española en 1912, ocupó en 1918 un escaño en el Congreso de los diputados y en 1947 asumió, a título honorario, la presidencia de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. En 1924 recibió el título de hijo predilecto de Madrid concedido por el Ayuntamiento. Conquistó preciados galardones: premio Nobel de Literatura en 1922, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en 1924, medalla de Mérito en el Trabajo en 1950.

Antes de dedicarse a la producción escénica, viajó por Europa, colaboró en revistas modernistas, alguna de las cuales dirigió (Vida Literaria, 1898), y publicó Teatro fantástico (1892), con piezas cortas no destinadas a la representación. En su carrera de dramaturgo

abordó todos los géneros teatrales: tragedia, comedia, drama, sainete. Todos los ambientes encontraron cabida y cabal expresión en su escena: el rural y el urbano, el plebeyo y el aristocrático. Su teatro constituye una galería completa de tipos humanos al igual que el de Ibsen. La comedia benaventina típica, costumbrista, moderna, incisiva, supone una reacción contra el melodramatismo desorbitado de Echegaray. Lejos del aparato efectista de este último, Benavente construye sus obras tomando como fundamento la vida. Realismo, naturalidad y verosimilitud son los tres supuestos de que parte su arte, sin excluir en muchos momentos cierto hábito de poesía o de exquisita ironía. Conoce perfectamente todos los recursos escénicos y sabe dar relieve dramático a las acciones más intrascendentes. En realidad puede decirse que su primera obra, El nido ajeno (1894), en que plantea un problema de celos entre hermanos, abre un nuevo período en la dramaturgia española.

Su arte innovador culmina en Los intereses creados (1907), en que se ponen en movimiento los personajes de la < < commedia dell' arte > > italiana con psicología española y se hace una finísima crítica del positivismo imperante en la sociedad contemporánea. La obra recibió tan entusiasta acogida que, a la terminación de la representación en el Teatro Lara de Madrid, su autor fue llevado en volandas hasta su domicilio por un público enfervorizado.

Recordemos otros títulos famosos salidos de su pluma antes del final de la guerra civil: La noche del sábado (1903), "novela escénica" impregnada de poesía; Rosas de otoño (1905), comedia sentimental; Señora Ama (1908), penetrante estudio psicológico de una mujer asediada por los celos; La malquerida (1913), drama rural de sombrío realismo, uno

de los hitos del teatro benaventino; Campo de armiño (1916), La ciudad alegre y confiada (1916), Pepa Doncel (1928).

A partir de 1939, al salir de la guerra, publicó Benavente otras muchas obras entre las cuales Aves y Pájaros (1940); Titania (1946), La infanzona (1947); Abdicación (1948), Ha llegado Don Juan (1952) y El alfiler en la boca (1954).

En total el dramaturgo había escrito 172 obras cuando le sorprendió la muerte. Cultivó la poesía (Versos, 1893), el cuento, el periodismo y otras modalidades literarias (Cartas de mujeres, 1893; Pensamientos, 1931) con muy destacado acierto.

En la época que nos atañe Don Jacinto Benavente ha estrenado cuatro obras.

Lo increíble, comedia en tres actos, fue estrenada en el Teatro de la Comedia el 25 de octubre de 1940, y fue recibida en triunfo: algunos observadores afirman, talmados, que más fue debido a la deliciosa interpretación, por parte de Concha Catalá y Carmen Carbonell, de Mando González y Vico, que a los méritos de la comedia. Pero no hay que hacer mucho caso, pues ya se sabe lo malintencionados que son algunos observadores. La crítica consideró el estreno como un día de verdadera gala teatral. Esta comedia es según Antonio de Obregón, "típica del gran autor, y podría ser la mejor en su producción de los últimos años".

Así fue como nuestro comentarista valoró este estreno en las páginas de su periódico:

"Una obra escrita en verdadero castellano, donde la conversación vuelve a brillar muy alto, aun con la tendencia al discurso característica de muchas de sus obras que dieron a nuestro teatro el tipo de doctor o profesor sentencioso, pero donde flota siempre, con el

ingenio y la intención, la belleza gramatical del diálogo y una arquitectura que en el estreno volvió a saberse lo que valía.

Una familia víctima de la maledicencia pública. Este es el argumento que sirve para forjar unas situaciones atacadas a fondo, sin soslayar nada difícil, acusándose todos los matices necesarios con ese ritmo y esa emoción auténtica de las cosas que van por su camino.

Entre la multitud de frases de ida y vuelta que saltan en la conversación de los personajes, algunas son certerísimas y graciosas; otras, demagógicas, como la del honor y la caballerosidad. Muchas, felicísimas, y entre ellas la calificación de "lo increíble", o sea, "la comedia que dan los espíritus pequeños de los consagrados".

Expresiones hubo aplaudidas, hasta la salida del autor varias veces, interrundiéndose la representación." (2)

Cinco días después de este éxito apoteósico de Benavente, se estrenó Aves y Pájaros en el Lara. La acogida de esta comedia contrarresta totalmente a la anterior, que uno no puede menos de preguntarse qué le pasó a su autor (3).

Mayor y mejor fortuna conoció el estreno de ...Y amargaba en el Teatro la Zarzuela, el 20 de noviembre de 1941. El éxito alcanzado fue rotundo, de apoteosis. "...Y amargaba recuerda, en su técnica y en su desarrollo, las primeras obras de don Jacinto. Comedias sencillas, con poca acción dramática, sin argumento, pero hilvanadas sus escenas, por un primoroso vocabulario lleno de finura y de ingenio, en donde "el no pasar nada" es sustituido por el dulce decir y el fino observar.

En esta obra se nos ofrece, una vez más, el ejemplo de una vida de mujer buena,

entregada con pasión maternal al cuidado de su yerno - en este caso autor dramático -, y que a fuerza de cuidados por defenderle a todo trance, le hace objeto de la murmuración y de la maledicencia. Alrededor de esta figura del autor aparecen envidiosos y fracasados que con suavidad y soberbia quieren aprovechar los "supuestos" defectos que los selectos le achacan, pretendiendo aconsejarle y, de paso, sacar una colaboración con él. La mujer de uno de éstos hace amistad con el autor dramático, y de estos diálogos solitarios sale la pequeña complicación de la comedia, que entra en fase dramática al llegar a oídos de la mujer y de la suegra; pero que al final tiene un desenlace sencillo y cómico.

Comedia, pues, "amable", en la que el autor ha querido llegar a más. Un pasatiempo lleno de bellas y atinadas ocurrencias, de un teatro "muy siglo diecinueve" en su composición y en su decir. Don Jacinto ha mantenido, y esto es lo más noble de su teatro actual, la línea de su tiempo y de sus preocupaciones." (4)

Meses antes del estreno de...Y amargaba, el 2 de enero del 41 se repuso con éxito en el Calderón la comedia La otra honra, por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara. "Innegable es que La otra honra significó una jornada memorable del teatro de Benavente. El tema es profundamente teatral; el desarrollo, podríamos decir que "muy antiguo y muy moderno", puesto que si en el acto primero de la brillante exposición y en el tercero del amañado desenlace es visible el rasgo personal del autor, incorporado al ritmo europeo, en el segundo, la acción llega a un dramatismo de puro rango español, y español del siglo XIX; es decir apasionado, de grito y de recurso desbordado. En el acto segundo, en la que Julia declara su infidelidad a Víctor, vibra Echegaray en eso de no vacilar en poner a dos personajes en actitudes extremas, afrontando la dificultad, pero también cautivando al

público con la sugestión del "dode pecho" dramático.

La traición de la mujer a su marido y la deshonra de éste, cuando se entera de ello, después de haber solicitado ayuda - sin querer - del amante, es tema magnífico teatral que el Benavente de verdad llevó al teatro. La otra honra está ya en la historia del teatro contemporáneo, y este drama, como en otros de Don Jacinto, el tema de la maledicencia constituye un bordoneo permanente a través de la acción. Al final, precisamente en la solución pacífica, cuando hay que iniciar la felicidad, que nace precisamente entre el choque de él y de ella, aparecen con más autenticidad los rasgos benaventinos.

Obra de fuerza dramática, de beneficio, fue representada con todo cariño por María Fernanda de Guevara que recibió el homenaje de su público y escuchó muchos, muchísimos aplausos." (5)

II-1.2. Eduardo Marquina (1879-1946).

Nació Eduardo Marquina en Barcelona, y murió en Nueva York. Aunque cultivó la novela (La caravana, Almas anónimas, Maternidad, Las dos vidas, El beso en la herida, El destino cruel), es, esencialmente, poeta: lírico en la primera y dramático en la segunda parte de su vida, que estuvo, con celosa exclusividad, dedicada por entero a las letras. Como lírico - Odas (1900), Las vendimias (1901), Églogas (1902), Elogías (1905), Vendimión (1909), Canciones del momento (1910), Tierras de España (1914) - ha sido un poco a la ligera encuadrado en la escuela modernista; en todo caso, según la crítica, es el más clásico de los poetas de esta escuela, pues puramente clásica y tradicional es la envoltura de sus versos. Como poeta dramático bebe también en las fuentes tradicionales y crea un teatro histórico-poético en que suple a veces la superficialidad de la acción con la nobleza del tema y la

sonoridad del verbo: Las hijas del Cid (1908), Doña María la Brava (1910), En Flandes se ha puesto el sol (1911, premio de la Real Academia Española), La Alcaldesa de Pastrana (1911), El rey trovador (1912), Las flores de Aragón (1915), El Gran Capitán (1916), La ermita, la fuente y el río (1927), El monje blanco (1930), La Santa Hermandad (1939), Teresa de Jesús (1943) y El galeón y el milagro, estrenada en Buenos Aires el año siguiente al de su muerte. Ésta le sobrevino súbitamente en Nueva York cuando regresaba de Colombia, donde había representado a España como Embajador extraordinario en la toma de posesión del nuevo presidente de aquella República.

Por lo que a la época de que nos ocupamos respecta, Marquina estuvo casi ausente de la cartelera. Estrenó el 7 de diciembre de 1939 La Santa Hermandad, poema dramático en dos jornadas, dividida cada una en cuatro cuadros, por la compañía María Guerrero - Fernando Díaz de Mendoza.

La Santa Hermandad, pieza donde leyenda y heroísmo se concentran en lo religioso, en la exaltación de la fe y de la piedad, fue calificada por la crítica como "obra de circunstancias, que no honra a Marquina ni como dramaturgo ni como testigo, aunque lejano, de la guerra civil española." (6)

Reestrenó también Marquina su cuento de aldea, en cuatro actos, El pobrecito carpintero, en el Teatro María Guerrero, el 3 de mayo de 1940. Fue reputada como un verdadero acierto la representación de esta obra, y, sobre todo, del modo en que se ha hecho, que constituye un verdadero suceso.

Para el autor, El pobrecito carpintero es obra que llevó un año entero de trabajo. Es

acaso, según Obregón, "la obra de Marquina en que el autor vibró más con los personajes, y esto no fue en vano, pues que el espectador se siente agitado por ráfagas de emoción legítima y humana ante el crecimiento y estadillo de las pasiones espontáneas y libres que se escapan de la acción". (7)

Todo el mérito de la pieza está en "su fuerza dramática", su "ternura viril que la anima". Y, nota el crítico, "todo lo que tiene de tenebroso, extraño y convulso - y que a veces el poeta trama en su propio pensamiento, pues que los sucesos podrían no llegar a tanto-; toda su hermosura poética de vidas y almas fue recogida y transmitida por los actores y el realizador, el escritor Huberto Pérez de la Ossa, conocedor de estas lides del teatro". (8)

Al crítico, le parece que el Marquina mejor, el más europeo y juvenil, el más fuerte está aquí.

En el capítulo de las reposiciones, tenemos En Flandes se ha puesto el sol, canto en cuatro actos y en versos, repuesta con mucho éxito en el Español el 29 de abril del 39.

II-1.3. Carlos Arniches (1866-1943)

Nació nuestro ilustre comediógrafo en Alicante, y murió en Madrid. Cuenta Arniches en su haber unos 270 títulos teatrales entre comedias, farsas, sainetes y libretos de zarzuela, aunque muchos de estos títulos fueron escritos en colaboración con otros autores. Nadie como él ha sabido retratar y hacer revivir en las tablas la vida y las costumbres de Madrid. Su producción cubre medio siglo, desde la primera obra representada, Los aparecidos (1892), a la última, Don Verdades (1944), estrenada póstumamente. El público español ha acogido con entusiasmo multitud de ellas, como El santo de la Isidra, El amigo Melquiades, La

señorita de Trévez, Es mi hombre, ¡Que viene mi marido!, La tragedia del pelele, El tío Miserías, etc.

"Caracterizan el teatro de Arniches un casticismo de buena ley, un humor auténtico y cierto sentimentalismo, que si en algunos casos cae en lo sensiblero, como sucede en las obras quinterianas, se mantiene en un nivel psicológico más elevado." (9)

En esta época, Arniches estrena una sola obra, El tío Miseria, tragicomedia en tres actos estrenada el 31 de enero en el Alcázar, que, según el decir de la crítica, ni siquiera iguala a la mejor producción del popular sainetero.

La representación fue llevada por la compañía de Aurora Redondo y Valeriano León, y fue así comentada por Antonio de Obregón: "No dudamos de los méritos de Carlos Arniches, que tiene ya lugar seguro en el teatro contemporáneo, pero tampoco dudamos ya de su declinación.

En esta comedia no campan sus cualidades famosas, sino que reptan por el escenario. Sencillamente ha trasladado al ambiente rural un tipo mundialmente conocido después de El avaro de Molière, y como en la obra famosa que él, odioso y ridículo, llena de amarguras. Junta a estas acciones, hace jugar la eterna cuestión personal de pueblo, entre el hombre de bien y el matón, con amenazas, desplantes y navajero.

En el tipo de mujer castellana, y en el conflicto sentimental que provoca el miserable negándose a reconocer al que es su hijo, así como en los buenos que son todos los "buenos" y los retorcidos y remalos que son los "malos", es visible el estilo de Arniches y sus características teatrales: el tierno folletín, la tragedia de las vidas humildes, su culto por lo noble y digno de la conducta a través de la vulgaridad, etc.

El tipo central es el avaro que recoge las perras del suelo, que va cargado de sacos de dinero y que reacciona conforme su pasión favorita. En el acto primero, el autor parece que se complace en tocar tipos y cosas desagradables: estamos por decir que su mentalidad ignora que lo son. Nos referimos a la familia que el "tíomisería" tiene hambrienta, basando chistes y gracias subsiguientes en su enflaquecimiento, en su desgracia y en su horror.

En el acto segundo, si bien el estadillo del conflicto dramático mientras pasa una procesión no es nuevo, por lo menos denota el coraje y la decisión en el autor de afrontar tal escena difícil y voluminosa.

Al final, las eternas claudicaciones, arreglos y virajes del autor para que todo quede bien, y hasta el avaro acaba con su nieto en brazos, además de con su dinero.

Hay un tipo logradísimo: el de Laureana, la mujer honrada y enérgica, además de la protagonista, que es la mujer española, virtuosa y tenaz en el bien. La tragicomedia no es sino comedia y drama con algunos chistes sueltos. La obra se desarrolla en un fondo español, decorativo y brillante; pero se incurre en el alcalde grotesco, el tamborilero y en tipos como <<El chaquetilla>>." (10)

II-1.4. Pedro Muñoz Seca (1881- 1936).

Don Pedro Muñoz Seca nació en Puerto de Santa María (Cádiz) y murió en Paracuellos del Jarama (Madrid). Creador de la astracanada, a la que sacrifica toda su vida, incluso su indudable arte, dueño de una chispeante "vis cómica" y escritor fecundísimo, ha escrito, sólo y en colaboración (García Álvarez, Pérez Fernández, los maestros Vives, Rosillo, Luna, Guerrero y otros), más de un centenar de obras, fuente inagotable de regocijo, entre las que destacan: La venganza de Don Mendo (1918), Anacleto se divorcia (1921), El

verdugo de Sevilla, La pluma verde, Los extremeños se tocan (1926), etc.

Murió fusilado por los republicanos al estallar la Guerra Civil en 1939. José Montero Alonso le dedica un libro: Pedro Muñoz Seca. Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español, publicado en Madrid, recién terminada la guerra civil. Manuel Martínez Alfonso en su obra El Puerto de Santa María en la Literatura Española, con una envidiable capacidad de síntesis, lo analiza en su faceta de escritor portuense. Gonzalo Torrente Ballester afirma que su "teatro supone un pensamiento", y Federico Carlos Sáinz de Robles opina que su fecundidad asombrosa "... hace pensar en un Lope de Vega del siglo XX". Estrenó más de doscientas obras, la mayoría de ellas con un gran éxito de público y centenarias, varias veces, en los carteles, según el decir de la crítica. "Dominó la técnica, tuvo mucho ingenio y derrochó los chistes, casi siempre felices", reconoció Juan Ignacio Valera Gilabert (11).

Y si como puntualiza Ramón Gómez de la Serna, "los hombres pasan y las butacas quedan", parafraseándolo, pienso que hay muchas, muchísimas butacas en espera de recibir a los espectadores que han de seguir riéndose con sus personajes, como, hasta hoy día ocurre con la inmortal tragedia caricaturesca, La venganza de Don Mendo.

La gente de hoy en día sigue disfrutando con sus argumentos teatrales. Pasar el rato, alejar las penas, aprender, todo esto se ensambla y sostiene en su producción, gracias a su gran conocimiento humano, "que es lo que sirve de ingrediente principal a los escarceos ingeniosos de los protagonistas de sus comedias" (12). Del maestro del astracán dice el profesor Andrés Amorós que "poseía un ingenio verbal absolutamente indudable. Es autor, entre otras, de la ya mencionada y verdadera obra maestra, La venganza de Don Mendo. Como en el caso de Don Juan Tenorio, muchos españoles se saben de memoria algunos de sus versos." Cabe recordar que entre el año 1911 y el 24, Don Pedro Muñoz Seca escribió

en colaboración con Don Pedro Pérez Fernández casi medio centenar de obras. (13)

En diciembre de 1939 y en marzo del año siguiente se estrenaron a título póstumo dos comedias suyas con apoteósico éxito. Son respectivamente La tonta del rizo, comedia en tres actos, en el Infanta Isabel, y Entre cuatro paredes, también comedia en tres actos, en la Comedia.

En la temporada del 42 se repuso la ya aludida Venganza de Don Mendo en el Español por el Teatro Nacional, reposición "montada por Edgar Neville, con gracioso humor, y en la que triunfó la interpretación de José Franco.

Volviendo al estreno de Entre cuatro paredes - parece que con La tonta del rizo - ha sufrido, suponemos que con posterioridad al asesinato de su autor, un cambio de su primitivo título, el cual era, al parecer, el poco feliz de El gas-Pache o algo por el estilo. Y según la crónica, la comedia gana, sin duda, con el cambio.

"Pensamos, opina Antonio de Obregón, que en esta obra ha habido acaso la intención de buscar para el público una sugestión de cárcel, relacionada con la prisión y asesinato del autor. Decimos esto porque no le hallamos otra justificación al título, ni en la comedia en sí, ni en el modo, el personalísimo estilo del fecundo y dotado D. Pedro Muñoz Seca. La comedia tiene - en concordancia con su nueva denominación - otra cosa que una acotación: la de que suceden en una misma habitación sus tres actos. Una habitación con pocos muebles, a punto de ser una papelada o estucada - lo del estuco motiva un chiste que pasa desapercibido -, y cuyo estuco o empapelado no llega a producirse en el transcurso de la obra.

Entre cuatro paredes tiene, naturalmente, todos los méritos de movilidad, gracia, proporción, interés y teatralidad, en los que el autor era maestro. Cae, sin embargo, a partir del segundo acto, en un exceso de lo trágico sobre lo cómico, que es más de notar por la falta

de costumbre de los actores en la interpretación de este género.

El público, que busca - entre la sugestión del título y el recuerdo del teatro festivo del autor -, o una obra para reír mucho o una comedia casi autobiográfica, se desorienta un tanto. Aplaudió la obra y la noble memoria de su autor." (14)

II-1.5. Los hermanos Álvarez Quintero: Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944).

Los hermanos Álvarez Quintero nacieron en Utrera (Sevilla) y murieron en Madrid. Representan un extraño caso de simbiosis literaria: escribieron todas sus obras en tan estrecha colaboración que resulta imposible saber lo que se debe a uno o a otro. Siendo todavía estudiantes, estrenaron Esgrima y amor (1888), pieza que contiene en germen todas las características del teatro quinteriano: la simplicidad de trama, el diálogo chispeante, lleno de modismos andaluces, y un humor sano y bien intencionado. Entre 1888, fecha del estreno de este "juguete cómico en un acto"- Esgrima y Amor -, hasta la muerte de Serafín antes de empezar la guerra civil, en 1938, más de doscientas obras, repartidas entre "juguetes, entremeses, sainetes con música o sin ella, zarzuelas cómicas, apropósitos, pasos de comedia, pasillos, poemas dramáticos, comedias en un acto, en dos, en tres y hasta en cuatro actos, y - aunque con poca frecuencia - dramas." (15)

Trasladados a vivir a Madrid, tuvieron al principio algunas dificultades, pero, a partir del primer triunfo en la capital, El ojito derecho (1897), su éxito y su popularidad fueron en aumento. A lo largo de cincuenta años dieron a la escena más de doscientos títulos. He aquí algunos de los más significativos: La reja (1898), El traje de luces (1899), Las flores (1901), Abanicos y panderetas (1902), El amor que pasa (1904), El agua milagrosa (1908), Las de

Caín (1908), Malvaloca (1912), Pipiola (1918), El mundo es un pañuelo (1920), La prisa (1921), Tambor y cascabel (1927), Los mosquitos (1927) y Mariquilla Terremoto (1930).

Lo que mejor define el teatro de los hermanos Quintero es cierto realismo poético. Son auténticos maestros en el arte de componer cuadros rápidos, graciosos y llenos de vida. Por ello lo mejor de su obra son las piezas en que describen las costumbres y la vida de Andalucía. Las obras de mayor ambición adolecen, en cambio, de cierta limitación ideológica y acusan una tendencia hacia lo sensiblero y lo dulzón. De estas últimas la mejor es Malvaloca, que fue premiada por la Real Academia Española. El Teatro de los Quintero ocupa 42 tomos en la edición hecha por Espasa Calpe (Madrid, 1918- 47). Existe, además, una antología: Comedias escogidas, 5 vols., Madrid, 1910-12.

Entre 1939 y mediados del 42, estrenaron dos obras y se repuso una. Tuyo y mío fue estrenada el 16 de enero de 1941 en el Reina Victoria, y fue acogida con muchos, muchísimos aplausos. La nota crítica tampoco fue negativa. Se trata de una comedia que retrata la avaricia y los resentimientos de las gentes pueblerinas. "Alrededor de la ambición de una herencia, los autores exponen unos tipos arrancados en la realidad, y aunque esta obra suponga una repetición - repetición de los tipos, en las situaciones, en los incidentes cómicos -, fue gustada por los espectadores de otro tiempo con románticas deleitaciones. Pese a sus efectos excesivos, en ocasiones a su demagogia fácil, el segundo acto posee una fuerza evidente, y el juego de entrada y salida de personajes revelaba la mano maestra. El hecho de que la testamentaria y sus incidentes transcurran de bastidores adentro, es de una gran habilidad e indudable elegancia. Los momentos de exaltación - aunque discursivos, como en otra obra de otro autor contemporáneo - Lo increíble de D. Jacinto Benavente -, son llevados

con esa perfección y esa gimnasia hija de tanta expansión y de tanto éxito público." (16)

Los papafios, estrenada el 5 de noviembre de 1941 con mucho éxito en la Comedia, es - así la recibió la crítica - una comedia quinteriana más; graciosa, ágil e intrascendente. "Con ocho personajes andaluces - de la misma Sevilla - han compuesto los hermanos Álvarez Quintero una nueva comedia ni mejor ni peor que las muy numerosas de su producción, que ha merecido nombre propio en la escena española contemporánea- La anécdota, muy breve, plantea acaso un problema de alguna humanidad: el amor que se adivina en el acto segundo entre el padre adoptivo y la hija adoptada. Con unas reacciones y - lo que aun es peor - unos acontecimientos que no le faltan nunca a este teatro amable, el conflicto entrevisto y la misma comedia se disuelven en bondad enteramente . Acaba en una boda grata a los personajes, los autores y el público, que si bien es verdad pudo ser igualmente motivo del comienzo que causa del final, no es posible negar que nos depara a todos dos horas de teatro.

El éxito de esta comedia - de los buenos -, la cierta complacencia de los espectadores, esa especie de aroma de otros días que llenaba la sala, puede parecer raro frente a una pieza simplemente amable, que a todo lo soslaya, salvo la simple gracia verbalista andaluza, pero es bastante justo que ello suceda así cuando ante ese teatro, en realidad dormido hace sus treinta años, se produce entre los autores jóvenes otro teatro peor, de la misma inocencia, pero de inferior clase y de menos idioma y mucha menos gracia.

Dentro de su expresión y su línea teatral, la comedia Los papafios se empareja muy bien con su gran producción; tiene la misma gracia, idéntica emoción sentimental, igual habilidad y simpatía, la misma humanidad superficial, lindamente expresada." (17)

El 6 de marzo del 41 se repuso El patio en el Español, obra que se estrenó a principios de 1900 y que iba a quedar como de las más célebres y representativas de los

ilustres autores.

NOTAS.

(1) Angel Prats. Gran Enciclopedia Durvan, Durvan S.A. de Ediciones, Bilbao, 1984, p. 1242.

(2) ARRIBA, 26-X-40.

(3) Hemos relatado ya el comentario hecho sobre este estreno anteriormente.

(4) *Ibidem*, 21-XI-41.

(5) *Ibidem*, 3-I-41.

(6) *Ibidem*, 4-V-40.

(7) *Ibidem*.

(8) Francisco Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX, Cátedra, Madrid, 1986, p. 66.

(9) Gran Enciclopedia Durvan, p. 742.

(10) ARRIBA, I-II-41.

(11) Juan I. V. Gilabert, in Recuerdo del centenario del nacimiento del ilustre comediógrafo portuense, Fundación Municipal de Cultura, Puerto de Santa María, 1979.

(12) *Ibidem*.

(13) Remito a la bibliografía de Muñoz Seca publicada en la "Colección Teatro", con nota de M.V.J., en Escelicer, S.A., Madrid, 1968.

(14) ARRIBA, 8-III-40.

(15) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 49.

(16) ARRIBA, 17-I-41.

(17) *Ibidem*, 6-XI-41.

II-2. Los triunfadores.

Vamos a incluir en este apartado a dos comediógrafos cuya única coincidencia consiste en que sus comedias se representan, por lo general, más de cien veces: Adolfo Torrado y Enrique Jardiel Poncela. Fuera de esa fortuna ante el público, los caracteres del teatro que uno y otro producen, así como el trato habitual que reciben de la crítica, es muy diverso .

II-2.1. Adolfo Torrado (1904-1958).

Nació Torrado en La Coruña y murió en Madrid. Alcanzó temprana popularidad con La Pírrica (1929, en colaboración con Leandro Navarro), popularidad que acrecentó con otras muchas obras - La madre guapa, Chiruca, El famoso Caballeiro, etc.-, algunas filmadas en España y México, que se distinguen por la gracia intrascendente de sus argumentos.

Torrado estrenó las siguientes comedias: Mosquita en Palacio, Banco, El beso de la madrugada, Chiruca, Los vestidos de la señora y La infeliz vampiresa.

Mosquita en Palacio, comedia en tres actos, fue estrenada el 15 de octubre de 1940 en el Infanta Isabel. "La trama de esta comedia son las tribulaciones de una muchacha modesta, convencida por su abuelo, nada pusilánime, para aparecer como novia del muchacho que en el primer acto se supone muerto. Dichas tribulaciones se convierten en verdaderas apuros en el acto segundo con la aparición del referido mancebo, si bien falto de memoria, lo que la salva en un principio, caminándose hacia un nudo en el que toman mucha parte la madre del resuscitado y el médico que trata de devolverle a su conocimiento. Juega también la correspondiente chica "mala", que hasta el final hace sombra a la impostora, en la que se

reúnen la ingenuidad y la simpatía. Aunque el público se imagina lo que va a pasar, gusta de todas las incidencias. Comedia con situaciones logradas, diálogo muy natural y escenas dramáticas de un volumen de emoción desproporcionada a los objetivos inmediatos - la aparición del hijo que se suponía muerto ante la madre y otras situaciones -, que el autor no vacila en afrontar." (1)

En cuanto a la comedia La infeliz vampiresa, estrenada el 6 de febrero de 1941 también en el Infanta Isabel, cree recordar que es una adaptación o reforma de otra comedia anterior, estrenada con éxito. Es una comedia "sostenida por sorpresas y basada sobre el fondo de la eterna y poética amargura de los artistas bohemios, que es ya un tema literario. La acción se basa en los cambios sociales de los personajes, alrededor de la vampiresa que se hace famosa en el cine y que salió de la bohemia de los artistas. Hay frecuentes situaciones cómicas y dichos graciosos, de ruda, pero también de ocurrencia espontaneidad. En La infeliz vampiresa lo cómico y lo sentimental gustaba más que lo dramático, de lo que el autor no quiso prescindir.

En la comedia, especialmente en sus sorpresas finales - el asunto de los cuadros comparados por la "estrella" para no romper la ilusión del artista, etc. - tiene elementos de gran valor teatral y técnico que culminan en el momento del cierre de la obra, cuando los bohemios, para provocar en el pintor la vuelta al antiguo amor de la heroína cinematográfica, tornan por medio de sus indumentarias de ante a los años pasados y dan un salto atrás en sus vidas, lo que les vuelve a unir a todos. Este final espectacular, romántico, impregnado de ternura, es lo mejor de la obra y posee evidente fuerza." (2)

La tercera, Chiruca, estrenada en el mismo teatro que sus hermanas el 26 de

septiembre del mismo año, es una comedia construída como se construye un rompecabezas, no como se pinta un cuadro. Pieza a pieza, calculando, midiendo - es decir, intelectualmente -. Nada en su gestión es, reparó el comentarista, improvisado o hijo de la ocurrencia momentánea; mucho menos hijo de la imaginación. La obra parece que fue muy del gusto del público que rió ampliamente; el telón se levantó repetidas veces al final de todos los actos y todo terminó de la mejor manera. Ya el 19 de diciembre, es decir tres meses después de su estreno, Chiruca celebraba sus doscientas representaciones en el Infanta Isabel.

"El Sr. Torrado, que si no tiene imaginación es en cambio buen observador, recoge un tipo muy frecuente en Galicia: esta criada entrometida, de nombre Mercedes (Chiruca); la mete en el ambiente del famoso Carballeira y en una situación parecida, y la hace víctima de un suceso también muy corriente en Galicia: una inesperada herencia del padre que emigró a América. Hasta aquí todo es verosímil. Como del Sr. Torrado han dicho que es inmoral, elude concienzudamente toda frase, alusión o situación subida de color; como le han dicho que subvierte valores sociales, hace a todos los miembros de esta familia ducal de Valdoviño increíblemente buenos, honorables, etc., cargando la mano de las tintas negras sobre el administrador, con lo cual todos los estamentos quedan conformes, menos la clase de los administradores ducal, que protestará mucho. Y, naturalmente, en este ambiente rosa, toda bondad y honor, todo tiene que acabar bien. Y acaba bien, pero con absoluta inverosimilitud. Porque hay una cosa que cuesta trabajo creer: que la criada millonaria siga siendo criada hasta nueve días después de haberse hecho cargo de la herencia. Con lo cual todo el tercer acto entra en la zona inefable de lo absolutamente increíble. Otra cosa: todo el mundo espera que Chiruca sea la hija del duque, con lo cual denuncia una ancha zona de motivos dramáticos innecesarios, porque en un drama bien construído esos detalles no pueden quedar

al capricho del autor. Por último, y esto ya es más grave: la comedia termina dos veces, y las dos veces termina lo mismo. El final del tercer acto maneja los mismos resortes que el final del segundo." (3)

El beso de la madrugada, comedia estrenada en el Cómico el 3 de diciembre del 41 conoció una fortuna diferente. No tuvo éxito de público (éste aplaudió "rabiosamente"), ni tampoco de crítica. Con esto ha escrito Adolfo Torrado una comedia que, como lo recalca Obregón "si bien se parece en tema y método a otras suyas, representa una recaída; o es que Chiruca era un falso arrepentimiento... La comedia hábilmente hilada, con poca imaginación y mala literatura, con faltas de sintaxis y otras lindezas." (4)

Un tropiezo conoció la fácil carrera del Sr. Torrado: el estreno de Banco en colaboración con el ilustre Sr. Cossío en el Alcázar, el 23 de mayo de 1941. La gente, ante el fenómeno, llegó a creer que se trataba de una mezcla explosiva. "Era una alianza nada conveniente para ninguno de los colaboradores", observará un crítico. Según Antonio de Obregón, "la obra es sencillamente aburrida, amañada desde el principio hasta el fin, y lo más triste de un amaño es que no resulte. La acción que empieza en un Banco que ni siquiera lo es de opereta, un Banco de la parodia o de la sátira, pasa por un bar preparado para servir de marco a las tribulaciones del cajero, y termina en plena confusión y desorden en un tercer acto desdichado, donde todos los amaños resultan frustrados, donde a fuerza de preverse los desenlaces, llegan a ser increíbles, pues nadie podía suponer que los autores cayesen en ellos, y la comedia naufraga, al enredarse en sorpresas memas, con entrada de la Policía, detención de los "malos", absurdas y prolongadas y salvación del cajero por su hijita buena, diciéndonos al final como frase lapidaria que "en quince días de sinvergüenza ganó más que

en muchos años de esfuerzo y de trabajo." (5)

Se esperaba que el Sr. Cossío, obrando por su cuenta, sin la alianza con el dramaturgo popular, alcanzaría subidas excelencias literarias.

II.2.2. Enrique Jardiel Poncela (1901-1952).

Jardiel Poncela es uno de los grandes renovadores del humor, tanto en la novela como en el teatro. Forma parte de un grupo literario que se da a conocer en la década de 1920: López Rubio, "Tono", Edgar Neville, etc.

Su obra dramática comienza propiamente con Una noche de primavera sin sueño (1927). Antes de la guerra estrena Usted tiene ojos de mujer fatal (1933), Angelina o el honor de un brigadier, Un drama de 1880 (1934), Un adulterio decente (1935), Las cinco advertencias de Satanás (1935) y Cuatro corazones con freno y marcha atrás (1936) y publica también novelas humorísticas de vanguardia, como Amor se escribe sin hache (1929), ¡Espérame en Siberia, vida mía! (1930), Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? (1931) y La <<tournee>> de Dios (1932). Después de la guerra, las obras teatrales Un marido de ida y vuelta (1939), Eloísa está debajo de un almendro (1940), Los ladrones somos gente honrada (1941) y Los habitantes de la casa deshabitada (1942), entre otras. Todos estos títulos tienen gran importancia y alcanzaron gran éxito a la vez que provocaron fuertes polémicas.

Se oponía Jardiel al viejo humorismo hispano, costumbrista y sentimental. A él le atraía únicamente lo verosímil, de acuerdo con el vanguardismo y con el magisterio evidente de Ramón Gómez de la Serna. Por ello, sus estrenos marcaron muchas de las mayores "batallas" del teatro español contemporáneo y tuvo en contra a gran parte de la crítica.

Buscaba "renovar la risa. Arrumbar y desterrar de los escenarios de España la risa tonta de ayer, substituyéndola por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería, sagacidad. Y a esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba hecho de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética".

"Jardiel es autor imaginativo, complejo, pesimista, desigual. Se suelen elogiar los hallazgos deslumbrantes de sus planteamientos y censurar el apresuramiento de los desenlaces, en los que ha de dar explicación verosímil a lo que entonces no la tenía. Pasada la época de las polémicas, hoy, todo el humor español lo tiene en cuenta como maestro indiscutido. Y, curiosamente, ha habido que esperar hasta la década de los ochenta para que el público aceptara mayoritariamente y sin problemas su teatro, convertido ya, por el paso del tiempo, en plenamente comercial, además de brillantísimo". (6)

Sus Obras completas se publicaron en 1958. En 1977, se recogió, en dos volúmenes, gran parte de su Obra inédita.

Jardiel Poncela, en este período, estrenó tres comedias: El amor sólo dura dos mil metros, Los ladrones somos gente honrada y ¡Madre!. "En en estas comedias, el ingenio indudable del Sr. Jardiel Poncela no ha logrado alcanzar la gracia, la habilidad, la doble perfección representadas por el primer acto de Eloísa está debajo de un almendro, aunque cada una de estas comedias, aislada y parcialmente, representen un mejoramiento técnico de los procedimientos utilizados en aquélla". (7)

El amor sólo dura dos mil metros fue estrenada el 22 de enero de 1941 en la Comedia. No gustó al público que ha sido "defraudado por un título espectacular y

prometedor". La crítica tampoco ha sido favorable. Así la acogió: "Nunca resultó hasta la fecha la idea de llevar las cámaras, los operadores, los productores y las "estrellas" de la cinematografía a la angostura de un escenario. Y no decimos esto en deterioro de las posibilidades teatrales, puesto que un escenario sigue pareciéndonos infinitesimal para tantos temas, y acaso éste, enfocado de otro modo. Sin duda, en el despacho de cualquier gerente de productora de cine ocurren más cosas estupendas que las que se refieren aquí y que intentan una descripción amarga de Hollywood.

La comedia, que al principio ofrecía algún interés, con frecuentes frases de alguna gracia, muy del estilo desenfadado del autor, penetra en los Estudios, donde se dispersan y frustran todas sus intenciones, una a una. Después, desemboca en una acción audaz, pero que igualmente resulta fallida. Nadie siente nada de lo que el autor pretende hacer sentir.

¿Acaso el mundo fabuloso del cine no se presta a la parodia? ¿Acaso estaban demasiado visibles los pleitos personales, las fatigas mínimas, la pintura de tipos y ambientes referida siempre al desacomodado en un medio que ofrece otras inmensas perspectivas a la exaltación o a la caricatura? Lo cierto es que la comedia naufragó. Todo resulta pequeño en ella. Y al final, la descripción triste de la vida norteamericana oída por la radio es un error más. Sólo puede llegarse a él en la creencia de que es genial lo que se está diciendo, y no hay descripción más pobre." (8)

La acogida de Los ladrones somos gente honrada, estrenada el 25 de abril del 41 en el teatro de la Comedia, fue más favorable que la primera. La comedia fue muy bien interpretada, a pesar de la dificultad que presenta, y obtuvo un excelente éxito.

La comedia, en dos actos y un prólogo, es una comedia casi policíaca. "Los

ladrones... constituye, además de un buen título, el buen deseo del autor que ha querido construir una comedia llena de acción y de movimiento, con un gran enredo que se va desarrollando envuelto en situaciones cómicas, y cuyo interés se mantiene hasta el final, si bien sobran diálogos largos, expresiones burdas, impropias de las ambiciones verdaderas del propio autor, y otros excesos que tampoco tienen tanta aceptación para ser, como son, concesiones.

En general está logrado el elemento sorprendente, que en esta pieza juega un importantísimo papel y es el acierto de la comedia. Obra de humor, no puede compararse con los mejores actos salidos de la pluma del Sr. Jardiel Poncela, y decimos actos porque a través de su obra recordamos magníficos actos, pero no magníficas obras." (9)

La tercera y última obra, ¡Madre!, fue estrenada el 13 de diciembre del mismo año que las demás, en la Comedia. De título tan comprometedor y sospechoso, esta comedia bufa llegó al día de su estreno precedida de cierta fama, y en torno a ella mucho se dijo y comentó, y de las hablillas previas la más destacada fue: "el propósito satírico del Sr. Jardiel Poncela contra cierto teatro imperante".

¿Efectivamente, ¡Madre! tiene intención satírica? "Si es así - dice Obregón -, el autor no ha conseguido su propósito, porque la deformación del melodrama que se quiere satirizar es tan absoluta que se pierde todo contacto y parecido, y es necesario juzgar la caricatura por su valor en sí. Y es una lástima, porque de las cosas más necesarias en nuestro panorama teatral es la comedia satírica. Ella, y no más o menos enfurecidas críticas, es la única capaz de desalojar ese teatro de que todos, por una razón o por otra, nos quejamos.

Comedia de enredo, pero de demasiado enredo es ¡Madre!. El efecto se podría lograr

con una trama mucho más sencilla, que, al serlo, podría ganar en vigor y en fineza. El plan de la comedia ha sido trazado con descuido, y esto la perjudica. Exceso en lo absurdo, exceso en los chistes: desde el primer momento se da cuenta el espectador de que el estilo propagado primero por La Ametralladora y luego por La Codorniz ha ingresado en el teatro, tenemos que para mucho tiempo. Y esto estaría bien si el autor seleccionase sus ocurrencias; pero, al no hacerlo, consigue un diálogo tan desvinculado que llega a fatigar." (10)

II-2.3. ¿Otros nombres?

Hay también otros nombres y otros estrenos.

Leandro Navarro estrenó una comedia dramática, en tres actos, en el Cómico, el 3 de enero de 1940, Rosario Ortega. Este estreno fue muy aplaudido y consiguió favorable acogida de público. No tanto podemos decir de la crítica que le reprocha un descuido en el diálogo y una deficiencia en la construcción de su comedia. ¿Qué es Rosario Ortega? "Una trama sentimental de folletín constituye el eje de la comedia, donde no faltan ni un solo de los episodios que se esperan al levantarse el telón del primer acto: Esa pescadera que tiene pescaderías acreditadas en las calles elegantes de Madrid no es admitida en las esferas aristocráticas, donde su hija, muchacha de hoy, triunfa.

El final del primer acto es de tal manera demagógico - la pescadera, que todo lo debe a su trabajo, a un lado; la "gente bien", a otro... - que se han colmado ya todas las medidas. El final del segundo, que tiene alguna construcción, no logra el efecto deseado, pues la protagonista, en su parlamento, en el que llora su triste sino de ser una "ordinaria" se expresa del modo que menos conviene a la comprensión de su problema." (11)

Otra obra estrenará Navarro en el Calderón el 12 de diciembre del mismo año, Gran Casino, comedia en tres actos. La comedia está hecha con la preocupación de moralizar, y la crítica opina que "el Sr. Navarro moraliza desmoralizando, exagera, desvía, coloca a sus personajes en situaciones desencajadas; y alrededor de un argumento insignificante, para ser trazado únicamente por un gran comediógrafo: un matrimonio que se separa en el primer acto y se reconcilia en el tercero - porque da la casualidad que los grandes comediógrafos pueden no necesitar argumentos complicados -, va amontonando diálogos forzados, tan mediocres, tan irritantes, que el público mismo, habituado a tantos lugares comunes, vaciló." (12)

Juan Ignacio Luca de Tena estrenó también con éxito una comedia en el Lara, el 5 de abril de 1940, Espuma del mar, obra que la crítica reputa como "uno de los acontecimientos más interesantes de nuestra escena actual; y más por el propósito y la intención que en ella pone su autor." Con el éxito de este estreno, el crítico rinde homenaje al autor con estas palabras: "Concurren alrededor de J. I. Luca de Tena todas las indudables condiciones de buen gusto, agilidad y estirpe literaria para producir comedias excelentes. Su vida de comediógrafo cuenta, por ello también, el escogido público que llenaba la sala de Lara la noche del estreno, esperaba confiado la representación de una buena comedia. El éxito de la obra señala claramente la confirmación de aquella esperanza. Espuma del mar, fábula de sirena y de hombres fue confrontada con el público, y mereció su más cordial asenso." (13)

Y valorando la obra en sí, añadió Antonio de Obregón en sus comentarios: "La tradición literaria que atribuye a las sirenas la más rigurosa y a la par atrayente condición de feminidad, el mito de "fatalidad amorosa", es antiguo como el mundo. En el teatro cuentan, aunque con menos abundancia que en otros géneros de literatura, con suficientes y probadas

experiencias de amor y drama. En la obra de Luca de Tena, la sirena supera su símbolo de fatalidad al fin, y, producido el drama y el amor suyo - amor de espuma y sueño, pero amor evidente - en el anhelo y esperanzas de un anónimo pescador. En este sentido, la sirena de Espuma del mar - más mujer que sirena; aunque ello no merezca repulsa, puesto que se explica suficientemente con el poético relato de su estirpe humana y su encantado arribo al mar - posee originalidad y atractivos extraordinarios. Hasta el punto de que puede suponer que, prendida en las redes del amor del pescador, entregará su vida - la terrenal y la ultraterrena; el autor la atribuye a ella, acaso por su origen humano, ambas vidas -, renunciar a su ser para siempre.

La fábula, toda está llena de gracia poética. Y está también llena de ambición. Acaso son más poderosas sus razones de excelencia en el propósito que en la total consecución teatral. Acaso la obligada falta de humanidad y la abundancia de irrealidades, y, por así decirlo, de milagro, originan un casi natural desequilibrio entre la fantasía y lo real. Pero en todo momento, la gran habilidad del comediógrafo salva las dificultades." (14)

Mercedes Ballesteros en colaboración con Claudio de la Torre estrenó con mucha fortuna de público y de crítica una comedia muy interesante en el Infanta Isabel, el 23 de febrero de 1940, Quiero ver al doctor.

La obra presenta una fina e inteligente fiesta de arte. Y aprovechando la ocasión, recuerda el crítico: "Se ha dicho muchas veces que el teatro es arte diferente al de cualquier otra forma de literatura. Sus mundos de emoción, de belleza, de gracia, de ternura, de intimidad, son otros mundos que los del libro, el ensayo, la novela o la poesía. No es posible hacer una comedia sin que sus personajes existan con plena y absoluta humanidad, sin que

sus sentimientos tengan línea y ámbito de cosas de los hombres y de las mujeres. Ni siquiera un verdadero genio podría escribir teatro de otro modo, por más que le llenase de los aciertos expresivos más cuantiosos." (15)

Antonio Quintero, otro de los autores favorecidos por cierto público, estrenó Gracia y justicia, Puente de plata, con Loreto y Chicote, y La casa de las brujas, en colaboración con Pedro Pérez Fernández, por la compañía de la Comedia. "El Sr. Quintero, ni escribiendo solo ni en compañía "se contará jamás entre los clásicos." (16)

Gracia y justicia se estrenó en el Reina Victoria el 12 de enero de 1940, con acogida doblemente favorable. Obtuvo un buen éxito. "Encariñado con sus personajes, el autor quiere hacerlos vivir más años, y nos muestra la continuación de la historia de gitanos y fiscales, la cual, en sus dos jornadas, puede admitirse desde el punto de vista cómico, pero no con pretensiones de tipo sentimental, porque toda esa mixtura de precipitados conocidos constituye un género impuro y pasajero del teatro en boga.

Con respecto a lo cómico, no negamos al Sr. Quintero aciertos de gracia espontánea y andaluza, localista si se quiere, pero que se puede tener en cuenta aquí, donde el ochenta por cien de la producción teatral está escrita en un solo dialecto, o mejor, en jerga de toreros, brujas y gitanos con tupé. El seguir precipitando ese ejercicio reportará al Sr. Quintero muchos beneficios y popularidad - que no es la gloria literaria- alejándole de aquellas cimas que debería ambicionar en buena ley su vocación innegable.

En esta obra se lleva la gitanería -la gitana Trinidad y sus parientes- a los salones ministeriales. De todo esto, tan gracioso para tantos, queda algo que nos perjudica y contribuye a que el mundo continúe entendiéndonos de modo pintoresco.

El Sr. Quintero constituye hábilmente todas las situaciones y efectos con miras al público con su habitual conocimiento, y consigue la mayoría de sus objetivos cómicos y de los otros." (17)

Hubo otro estreno de Antonio Quintero, pero esta vez en colaboración con Pedro Pérez Fernández. Se trata de La casa de los brujos, juguete cómico en tres actos (Comedia, 15-II-41). Los autores han presentado su obra, "uniendo ambos su experiencia del público, enfocada a un solo objetivo: producir el efecto cómico. Este género es desprovisto de toda tesis, de toda moraleja -lucha libre de la comicidad - es infantil y posee una barbarie primitiva que nos deprime. Nos deprime más la mediocridad de los pseudocomediantes y los pseudoliteratos. Y aunque la acción tiene lugar en Andalucía el ambiente es el de un juguete cómico cualquiera basado en un gran enredo que forjan Araceli - la muchacha poderosa que en funciones de criada revoluciona a una familia - y Augusto, que es el mismo sumando con forma de chófer -. " (18)

Otra obra estrenó Quintero en el Teatro Cómico dos días antes de La casa de los brujos. Se trata de Puente de plata, comedia en tres actos, bien acogida por el público pero, pese a que a través del diálogo haya ocurrencias de indudable fuerza cómica, su valoración crítica fue negativa. " Este afán de los autores en sacar de quicio las situaciones y una vez empezada una comedia convertida deliberadamente en circo, es perjudicial para el gusto y tampoco tiene ya tanta aceptación como en otras comedias que salieron de la fórmula." (19)

Hubo también varios estrenos de los Paso (Antonio, Enrique y Manuel).

Antonio estrenó una comedia , solo, y otras dos en colaboración respectivamente con

Enrique y Manuel. La primera obra en estrenar fue Un marqués nada menos, juguete cómico en tres actos (Comedia, 31-I-40). Antonio Paso (padre) siempre muestra en sus comedias una notable gracia. A esto une su costumbre y experiencia de autor, que le hacen sostener situaciones manidas y agotadas, pero juzgadas con destreza. En la comedia arriba mencionada, "esa gracia de algunos quilates se deja ver en el primer acto. En el segundo hay más construcción de comedia, buen juego de personajes y el interés se mantiene tenso; declinando en el tercero, porque los terceros actos de esa clase de negocios teatrales suelen ser únicamente una inercia absurda. Sin embargo, aún hay algún que otro rasgo de ingenio, y también, como es natural, gracias burdas y chabacanas, como las eternas alusiones taurinas, que siempre provocaron las risotadas de la plebe, y que ahora, por fortuna, el público va repudiando ostensiblemente." (20)

Con Enrique Paso estrenó una comedia musical en el Martín el 17 de abril del 40. Se trata de Mujeres a la medida. Fue un fracaso. El crítico la considera como "una ofensa personal para el espectador, puesto que se le considera capaz de escuchar y aun de aplaudir o pasar el rato, lo que supone para el autor o un concepto radical de la inferioridad de aquél, o una seguridad en el negocio que no puede ser más triste como síntoma." (21)

En colaboración con Manuel Paso estrenó Un hijo, dos hijos, tres hijos, otro juguete cómico en tres actos, basado sobre chistes, retruécanos y alusiones cómicas. La acogida fue la misma que la anterior. Sin embargo, hay que reconocer que la comedia "posee un volumen de juego escénico y de graciosa barbarie que entusiasma a muchos."

No podemos hablar de triunfadores del teatro español omitiendo al malogrado e ilustre director de escena que fue Felipe Lluch. Con él ha desaparecido un director de escena, un artista que sentía esa difícil vocación y la ejercía como quien ha elegido en ella su camino verdadero y más fecundo. En España, en los teatros, no se ha concedido suficiente trascendencia al director de escena, que a la vez es orientador de las representaciones, dirigiendo el montaje de las obras, eligiendo o realizando por sí mismo las adaptaciones, aunando el esfuerzo de todos, consiguiendo el ritmo y la armonía, inventando, improvisando, cuidándose de la escenografía y de la luz porque al actor hay que moldearle siempre, pues si quedan abandonados a su iniciativa propia y a su albedrío, se repiten lamentablemente y llega a un adocenamiento increíble.

"Lluch no era un improvisador, sino un antiguo devoto por el teatro, al que amaba sobre todas las cosas. Conocía perfectamente el teatro español, y su capacidad para ver el montaje de una obra, para imaginar una adaptación, para trazar un plan de producción era enorme. Lector infatigable de obras, sentía por todas las cuestiones teatrales un verdadero sacerdocio. Sólo así podía asumir con toda responsabilidad y preparación las tareas de dirigir el primer teatro de España, cargado de tradición y de recuerdos, cuando aquél fue encomendado al Sindical Nacional del Espectáculo. La designación de Lluch no pudo ser discutida, ya que lo más natural era llevar a tal cargo a un experto del teatro, a un técnico, como puede ser para una casa de películas el mejor jefe de producción. Esto era él: un jefe de producción teatral, un realizador y además, un guía." (22)

Piloto ya de la nave del Español - que iba a tener que abandonar dramáticamente tan pronto, vencido por la dolencia terrible -, se le ve vencer ágilmente las dificultades, trabajar febrilmente, ordenar, encauzarlo todo, diseñar proyectos futuros. He aquí su obra: adaptación

de La Celestina a la escena actual, preparación y montaje del otro gran suceso escénico, Las mocedades del Cid; elección y dirección escénica de Las bizzarrias de Belisa, de Lope; La losa de los sueños, El hombre que murió en la guerra, El patio, Víspera, Falstaff o las alegres casadas de Windsor...

Ha sido José María Sánchez-Silva quien ha hablado -en su bellissimo artículo "In memoriam" - del mérito de Felipe Lluch. "Nadie tuvo que hacer ese esfuerzo de museo, ponerse de puntillas para gustar de tales emociones estéticas, porque él estaba detrás de todo para que se logaran. Exaltación de todo lo bello, busca y respeto de todo lo curioso, lo nacional, lo documental; inspiración, exquisito cuidado en la poda inevitable de algunas obras, fueron los propósitos de Lluch, realizador que nos deja un recuerdo digno, imborable, de todo cuanto él tocó y forjó, animado por aquella llama continua y luminosa que la alentaba y convertía sus sueños en realidades. Felipe Lluch, director de escena - y esto que vamos a decir nos llena, en cambio, de satisfacción como españoles y camaradas suyos - no murió sin ser director del teatro Español, que guardará su recuerdo siempre." (23)

NOTAS.

(1) ARRIBA, 16-X-40.

(2) *Ibidem*, 7-II-41.

(3) *Ibidem*, 27-IX-41.

(4) *Ibidem*, 4-XII-41.

(5) *Ibidem*.

(6) *Alianza Editorial, Madrid, 1993.*

(7) ARRIBA, 1-I-42.

(8) *Ibidem*, 23-I-41.

(9) *Ibidem*, 26-IV-41.

(10) *Ibidem*, 14-XII-41.

(11) *Ibidem*, 4-I-40.

(12) *Ibidem*, 13-XII-40.

(13) *Ibidem*, 6-IV-40.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*, 24-II-40.

(16) *Ibidem*, 1-I-42.

(17) *Ibidem*, 13-I-40.

(18) *Ibidem*, 15-II-41.

(19) *Ibidem*, 14-II-41.

(20) *Ibidem*, 1-II-40.

(21) *Ibidem*, 18-IV-40.

(22) *Ibidem*, 13-VI-41.

(23) *Ibidem.*

II-3. Autores noveles.

Hagamos mención de tres, dos de los cuales - sin olvidar el ya mencionado Sr. Cossío- llegan al teatro con un estimable bagaje literario: Samuel Ros, Horacio Ruiz de la Fuente y Román Escohotado, todos falangistas militantes o compañeros de viaje.

II-3.1. Samuel Ros.

Samuel Ros constituye - según Antonio de Obregón -una de las figuras literarias de que España puede enorgullecerse en estos momentos en que el teatro vive en lo más bajo de su historia. "Samuel Ros - comenta Obregón- parece escapado de esos libros literatísimos de los Goncourt, y en su cara de niño desvelado, y en su preocupación, y en su manera de sentir y de pensar, y de serle indiferente las cosas, asana su gran secreto: el de una vocación en la lucha contra un medio amurallado y cotidianamente inaccesible a los que buscan, con la mirada más profunda de todas, la dificultad." (1)

Estrenó Samuel Ros en el Alcázar (23-XI-40) una tragicomedia en un acto y tres mutaciones: En el otro cuarto. El estreno fue un éxito según la crítica, y fue acogida con muchos aplausos por los espectadores. "El drama indefinible de la despedida, la tragedia del amor pasajero, en un fondo de puerto, de madrugada y de barcos que se van; la ráfaga terrible y angustiosa de la separación de una mujer, que sucede entre dos hombres, el que vuelve, con el alma destrozada, y el que se va, que quiere ir; el problema de la pasión violenta cogida entre la distancia y el tiempo, ha sido abordado y resuelto, sin claudicaciones, poéticamente, con acento varonil y literario, con tradición de gran escritor, con alma atormentada de noble y lírico espíritu, por Samuel Ros." (2)

Víspera, comedia en tres actos, se estrenó en el mismo coliseo del Alcázar el 14 de mayo del 41, con menos acierto que la precedente. "Quiso el autor recoger la angustia de los momentos que preceden a la catástrofe, describir un tiempo en crisis, el borde del abismo, y acaso su idea se malogró porque los acontecimientos, la relajación que intentó retratar son demasiado gigantescos para salir de escenarios a personajes tan mínimos. En el bar donde tienen lugar la acción de la comedia se queda corto todo aquello que el público espera va a suceder en otros términos, y las excesivas conversaciones, los personajes, que se repiten en ademanes como en conceptos; la anécdota de amor, acometida con verdadera sinceridad, pero por eso mismo no ajustada a las exigencias de la escena, fueron causa de que la comedia no se haya logrado. El autor ha tratado de desarrollar su idea por un camino lleno de infinitas dificultades: prescindiendo de la acción y utilizando únicamente las palabras que señalan augurios y derrotas humanas, con el triunfo final de un alma joven que se transforma por el amor y frente a las circunstancias que van a sobrevenir en una fecha histórica. La dirección técnica no batalló con acierto contra estas dificultades." (3)

Ros adaptó también al español la comedia de Claire Boothe, Mujeres cuya presentación se hizo carga la compañía María Paz Molinero (Alcázar, 12-IX-40).

En San Sebastián, durante la guerra, estrena Samuel Ros su obra La felicidad empieza siempre mañana. Esta obra la tenía escrita hace años. El autor español que no ha trabajado enfocando en todo momento su obra para el público y sometiéndose a sus dictados, se encuentra siempre con que sus producciones pasan de actualidad. Todo lo que no sea "papurismo" teatral tarda en ponerse en escena o no se pone nunca, porque aquí la obra literaria e independiente, pensada con altura de propósitos por la mente de un escritor que

cuenta, ha de luchar con barreras casi infranqueables. El negocio del teatro para empresarios y actores, está planteado en otros términos.

En La felicidad empieza siempre mañana campeaban la creación ingeniosa, la ironía, la paradoja construída sobre bases, y esa ancha amargura invade siempre las obras de Samuel ROS. Describía el autor un conflicto resuelto por el golpe de Estado que en un hogar en crisis da el criado, y el humor se entrelaza con la profunda y nueva manera de ver el mundo que adquiere su mayor altura en el libro.

Samuel Ros tiene preparadas otras comedias. No tengo conciencia es una de ellas, de ambiente juvenil, que se desarrolla en los umbrales de la revolución. Es el protagonista el muchacho sin raíces, dispuesto a derrumbarse ante el presentimiento de una víspera inconcreta, y su postura ante el huracán que va a tener es altamente poética. También estrena el Teatro Nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S. El sueño del mundo. Esta comedia es un cuento fantástico y bohemio. La comedia empieza en una buhardilla, donde unos cuantos artistas están a punto de perecer de inanición por falta de medios para vivir. Se plantean sus vocaciones respectivas, en la lucha con el medio, y un acontecimiento extraordinario cambia la faz del ambiente, poniendo aquí el autor lo mejor de su intuición y de su ingenio literario. "Samuel Ros es quien lleva al teatro esa visión modernísimo de los sucesos y de los problemas que ya expuso en sus libros y pensamientos, propósitos en los que se ve al escritor del teatro. En otros países de público más preparado habría obtenido ya el éxito de mayor calibre que aquí se regatea siempre a los inventores de nuevas fórmulas y se otorga, en cambio, al osado, al cursi y al mediocre que maneja unas cuantas palancas que se sabe dan resultado sobre el gusto elemental de las gentes." (4).

II-3.2. Horacio Ruiz de la Fuente (La Coruña, 1905).

Otro novel medía sus armas en el teatro : es Horacio Ruiz de la Fuente. Terminó sus estudios y se entregó de lleno a escribir para el teatro. Su primer estreno fue en La Coruña con El jardín secreto, 1930. En 1940 estrenó El infierno frío, dicha obra es llevada al cine bajo el título de Niebla y sol; No me esperes mañana; La novia; Aurora negra; La muerte da un paso atrás; La muñeca muerta; Un fantasma con pijama. Algunas de sus obras no son conocidas en España como: La rebelión del barco; El hijo de bronce; A solas con Dios; El Mesías; Yo condeno; El derecho a morir, etc.

Emisoras de televisión tanto norteamericanas como españolas han proyectado unos treinta títulos, entre los que descuellan, además de las obras citadas, La fuga en la jungla; El rescate; El hombre que mató a nadie; La gloria humilde; Amor de sombras; Jacqueline; El alma prestada; La vida que no se vive, etc.

En su producción dramática se encuentran algunas obras que van desde la tragicomedia y la de humor hasta la francamente cómica: Esta noche, no; Una juerga para dos; Te presto mi marido; Más acá del más allá; ¡Oh, la Ciencia!; Lo que el sueño se llevó; Evaristo, rey, etc. Sus obras están traducidas al inglés, alemán, francés, portugués, italiano, holandés y hebreo.

Ocasionó muchos y variados comentarios con los incidentes surgidos a propósito del estreno de El rescate. Se revela por ella brío dramático y una admirable intención. Pero el Sr. Ruiz de la Fuente se propone problemas técnicos y estéticos resueltos hace ya mucho tiempo, acaso superados, y en este descubrir arriscadamente mediterráneos consume una indudable energía poética. El rescate, estrenada en el Lara el 26 de abril de 1940 obtuvo un éxito completo. "El argumento y fondo humano de esta comedia son muy dignos, y ya era

raro que un autor nos ofreciese algo que no está escrito expresamente para halagar y para hacer reír, sino que pretende otras preocupaciones más elevadas.

El rescate tiene un problema humano y teatral: la mujer que pierde su fe en un hombre al que vuelve a querer cuando un gesto varonil y sincero de aquél le recobra ante sus ojos. Lo endeble del problema aparece cuando se intenta justificar el sacrificio de ella para volver al hombre que ama. Sin embargo, el asunto posee trazos muy vigorosos y se advierte en él la pluma diáfana del autor que acomete una dificultad. El acto segundo es el mejor construido - fue el más celebrado -, desarrollándose la comedia en una prisión, con tipos bien dibujados, algunos de ellos representativos, en los medios en que se desarrolla la acción. (6)

Y rindiendo homenaje al autor, el Sr Obregón reconoce que "posee evidentes cualidades de autor, a veces ocultas por pasajeras neblinas ingenuas, explicables en una producción que en ocasiones le vence, echando entonces mano de recursos hartos conocidos, pero que suponen una técnica aceptable."

II-3.3. Román Escohotado.

Otro gran ingenio de las jóvenes letras españolas fue Román Escohotado. Con motivo del estreno de su obra, La respetable primavera, de éxito tanto de público como de crítica, Antonio de Obregón comentaba en sus crónicas teatrales: "Con el estreno de esta gran comedia moderna se evidencia en primer lugar la aparición en la escena española de un joven autor nacido para el teatro. Su pensamiento, su diálogo, su inspiración, que no busquen otros cauces que esos, con mejor fortuna, porque en toda la obra nueva brilla ese acontecimiento fastuoso y óptimo que es la llegada de un auténtico ingenio teatral. Román Escohotado, que se ha educado en el auge del teatro rápido, ameno y sensacional de Kaiser, de Pirandello, de

Pagnol, es decir, del teatro moderno extranjero, nos revela con su comedia un teatro moderno español del que se han dado aquí muy pocos destellos, tomadas las cosas en serio . El primer fruto de su obra, hecha y madura, tiene por base una experiencia original y española: intentar una obra poética, sin que la poesía que invade todo su pensamiento teatral sea nunca un lastre de belleza, ni resulte nunca cursi como en tantas obras poéticas nuestras de vates consagrados, sino que aquí lo poético es la acción misma, la novelística de la comedia, y está adherida al suceso y al diálogo, a la invención, desde su origen, con esa armonía que acompaña siempre a las obras logradas." (7)

Y analizando el contenido de la obra, añade el crítico: "La comedia, aunque poética, está escrita en prosa. Es decir, para ser verdaderamente poética, y humana está escrita en prosa, porque este autor es, efectivamente, un poeta del teatro, y ha discurrido algo tan lleno de ternura, de fina y desdeñosa sátira, que escuchando esta comedia, recordábamos muy elevadas zonas de la sensibilidad teatral, que este autor toca con la mano.

Esos personajes que en la obra de Román Escohotado acuden un día determinado a recibir la herencia de un señor que les instituye herederos suyos: el empleado de la funeraria, la Bella, la modista de moda, el juez, el niño - un "enfant terrible", pero sano y alegre -; el modo sorprendente de convertirse la gran herencia en la Primavera; la originalísima manera de oír la voz del "noble señor, nombrado el Bondadoso por sus buenas obras" a través de su testamento, que dialoga, con todos esos herederos al azar; el criado que es como maestro de ceremonias de todo lo misterioso y raro que allí pasa; por último, la sorpresa final, teatral y hasta clásica, para los que pudieran temer que la obra volara demasiado alto, todo en esta comedia es inspirado y conseguido.

Por otra parte, la obra, siendo irónica y avanzada y dictada por un espíritu como de escritor amargo y conocedor del mundo, es altamente ejemplar. Canta la Primavera como bendición de Dios, como don gradioso de la Naturaleza sobre todos los valores de la Humanidad y sobre el dinero. Moraleja dictada por un alma limpia... " (8)

II-3.4. ¿Otros nombres?

El Sr. Cassío- ya lo hemos visto-, rota por el malhadado estreno de Banco su entente cordial literaria con Adolfo Torrado, operó por su cuenta, estrenando Maniquí, de nada feliz recuerdo.

Otros estrenos. El primero La leyenda de Zaida de García y Anjona, disparate poético morisco de muy mala fortuna. El otro, Madrinita buena, estrenada en el Rialto el 22 de mayo del 41, sobre una novela de Rafael Pérez y Pérez, tampoco muy afortunado y bastante cursi.

NOTAS.

(1) ARRIBA, 1-VIII-39.

(2) *Ibidem*, 24-XI-40.

(3) *Ibidem*, 15-V-41.

(4) *Ibidem*.

(6) *Ibidem*, 27-IV-41.

(7) *Ibidem*, 22-V-40.

(8) *Ibidem*.

II-4. Características del teatro español de la inmediata postguerra.

"Nuestra generación- recuerda Obregón en las páginas de ARRIBA - que se caracteriza por su espíritu crítico y que vino a la literatura en pleno movimiento sísmico de ideas y de tendencias artísticas, mostró siempre una decidida inclinación por la sátira dirigida contra lo caduco y lo viejo, contra lo romántico y cursillón, contra el pasado inmediato..."(1)

Éstas fueron las palabras más sobresalientes de la crítica hecha al estreno de Las tripas del teatro, obra de Jesús María de Arozamena y José Vicente Puente. Las ideas de Antonio de Obregón sobre el teatro aparecen , tanto en sus críticas hechas a diario, después de los estrenos, como en las crónicas especialmente dedicadas a reflejar sus opiniones sobre tal o cual tema de la actualidad teatral.

Recuerda en más de una ocasión que el teatro es un factor esencial de la educación de los pueblos, y tiene esa doble misión de instruir y divertir; así que "mi censura- dice el crítico Obregón- caerá siempre sobre los que intenten especular con los menos preparados y hacerlos reír con el espejo de sus propios defectos delante, sin intentar hacerles mirar arriba..."

A su parecer, el teatro sigue siendo una cosa difícil, y en la mayor y más adversa de nuestras críticas hay siempre un fondo de admiración a la creación personal, digna de nuestro respeto, si bien, referido siempre a la buena fe y al deseo de construir algo bello, porque, según afirma, " hay creación y hay comercio indigno y explotación de los vicios de la falta de preparación de las gentes."

En este artículo, Obregón se rebela contra la decadencia del arte escénico y preconiza un retorno hacia los valores que hicieron la gloria y el orgullo de nuestros

géneros teatrales:

"Protestamos contra el teatro-charada, contra eso de que el teatro sea un rompecabezas de frases chabacanas y de insoportables groserías se trate de conseguir un éxito del publicacho.

Nos oponemos también a las gitanerías y a las andaluzas, en bancarrota, a las largas obras teatrales escritas en un lenguaje inadmisible, que ni siquiera es un dialecto y que llenan un elevado tanto por ciento de la producción corriente.

Estimamos como valores indiscutibles del teatro los dramáticos, los cómicos, y nada se opone a que nos guste la emoción del melodrama, si está bien administrada, o la fuerza humorística del "astracán", pongamos como géneros impuros. En cuanto a la comedia moderna, se da muy pocas veces, y el drama y la tragedia, los nobilísimos géneros que tanto dignifican al espíritu (porque de una obra dramática se sale lleno de algo, y de una obra cómica se saca un vacío estremecedor), casi han desaparecido y no son del agrado de estos tiempos en los que se quiere americano divertimento.(2)

Mayor y mejor idea de las características del teatro español de inmediata posguerra puede tal vez tener uno con una lectura muy detenida de los innumerables artículos firmados por el crítico a lo largo de su colaboración en las columnas del periódico ARRIBA de la época. Sus comentarios abarcan un extenso y diversificado campo del panorama teatral, y con mucho gusto ofrecemos a continuación al lector los que- a nuestro juicio- mejor permitan dar con las tendencias, ideas y opiniones del crítico acerca de su arte preferido, el teatro.

II-4.1. Los repertorios.

¿Qué repertorio ofrecían los teatros madrileños?

En un artículo aparecido en las columnas del periódico, Antonio de Obregón nos presenta un diagnóstico muy valioso del teatro del momento.

Obregón dijo en más de una ocasión que el teatro chulesco y barriobajo fue el género en boga cuando España se abandonó en el declive que le hirió de muerte. Se refería a la época de la vida fácil, los señoritos satisfechos, la "cuarta de Apolo", los burgueses trasnochadores y la política turnante y caciquil. Quizá su opinión es exagerada y un tanto cruel con géneros de indudable presencia en las letras españolas. Mientras en todos los teatros de las grandes capitales se divulgaban la comedia y la ópera, se intentaba acometer temas y conflictos dramáticos dignos o se practicaba el teatro cómico desde el vodevil a la gran humorada- aquí el teatro se enredó durante muchos años en un género dedicado exclusivamente a referir los modos y costumbres de los sectores más inferiores del pueblo, a cantar las gracias y la fraseología de los habitantes de los suburbios. "Tal propaganda de la chulería y el "rompe y rasga" era aplaudida en todos los teatros de Madrid por las clases acomodadas, por los señoritos y las damas que, llevados de un mimetismo corriente en las esferas sociales a la moda, copiaban aquellas expresiones y chistes con tesón" - señala nuestro crítico antes de subrayar:

"Escritores y libretistas famosos no vacilaron en unir su nombre a títulos como éstos: "Las bravías", "El santo de la Isidra", "El iluso Cañizares", "Los descamisados", "El señor Joaquín", "Pepe Gallardo", "¡Viva mi niña!", "Las mozas de rumbo", "La canción de la Lola", etc., etc...

Algunas obras no hay que dudar que poseían ingenio y gracia. Más que ahora. Pero,

prendido de esos géneros, el teatro se estancó y ningún autor, salvo un dramaturgo de verdad y varios comediógrafos de costumbres acometió nada profundo ni serio. Se fue estropeando el gusto del público y los autores dejaron de escribir en castellano." (3)

"En nuestros días - deja notar Obregón(4) - la plaga del teatro gitano vino a continuar la boga de aquél otro salido de las Academias de la Ribera de Curtidores y de la calle de Juanelo. Y, claro, es mucho peor y más contagioso. Hasta el punto de que, ya son pocas, poquísimas, las obras que se estrenan que no están escritas en ese convencionalismo inaguantable de la andaluza y gitana jerga.

Se inició con El niño de oro, Morena clara, La copla andaluza, y desemboca en todo el repertorio actual, que es verdaderamente inaudito. Después de tres años de guerra se abren los periódicos y sólo se representan obras de gitanos o piezas de detestable gusto a lo El difunto es vivo, Que se case Rita, etc... Este es el teatro que tenemos" - lamenta el crítico, antes de preguntarse, con amargura y tristeza:

"¿Puede seguir esto? ¿Puede el teatro español estar muy por debajo de todas las actividades nacionales, a la medida de los sentimientos más vulgares?" (5)

Y ahora, ¿qué hacer para luchar contra esta plaga? ¿contra esta "gitanización" del teatro español? Obregón está convencido de que hace falta actuar con firmeza:

"De momento, sería una medida altamente conveniente y sana para atacar el mal el que los organismos competentes del Estado -la censura del teatro- prohibiese transitoriamente durante uno o varios años- todas las obras; y también podría hacerse extensivo a todas las películas habladas en dialectos, como la actual epidemia de la que los autores no saben salir. Que las obras que se estrenan estén habladas en castellano, y de esta forma se acometerían

otros temas y otros asuntos más dignos y de mayor alcance dramático. O los gitanos y gitanas de los escenarios hablarían en nuestro idioma."(6)

Cuatro meses más tarde, el lector volverá a chocar con las mismas críticas de Obregón en un artículo titulado "El género en boga":

"Habría mucho que hablar con respecto a eso del género en boga; es decir, del género cómico. Con frecuencia vemos en las gacetillas de la Prensa, anuncios que, para exaltar el interés y el reclamo de una comedia, prometen al público "risa, risa, risa", y también "una carcajada perpetua", "lo más divertido", "clamoroso éxito cómico", y, por último, se ha llegado, hablando de una película, a decir: "5128 enfermos de risa", "segunda semana de estragos cómicos"..."(7).

Obregón confunde en sus ataques a todos los protagonistas del arte escénico: autores, actores, empresarios, público...

"Señores empresarios, señores autores: esto es excesivo. Bueno que el público quiera olvidar, bueno que el público quiera reír y pasar el rato, bueno que el técnico nos cuente el consabido argumento de que, después de ocho horas de trabajo, necesite distraerse; tenemos en la memoria todos los argumentos que intentan rebajar, hundir el sentido del teatro y su tango de espectáculo culto. Nosotros, por el contrario, creemos que éste es un síntoma más de la decadencia artística. Ni más ni menos.

No queremos decir que el teatro necesite amargar a nadie, ni que torne la tragedia a los escenarios, ni que la gente se vuelva tenebrosa y guste del drama. Pero de esto a que para llamar la atención del público haya que garantizar "risa para un año", retorcimientos,

contorsiones, ataques, nos parece que hay un abismo. Los autores que se prestan a este juego no tienen casi nunca que ver con el teatro. Son, sencillamente, unos bufones a sueldo de la actualidad."(8)

Como para recordar el papel del teatro y su función social:

"Se olvida que el teatro es un arte y que corrige las costumbres, que es la más culta de las diversiones públicas desde la más remota antigüedad, que es escuela de buenos modales, que es academia del lenguaje y del estilo. Se olvida todo esto. Se olvida el abolengo, la tradición, la noble preocupación del teatro."(9)

Escéptico y entristecido, termina así sus observaciones:

"Y lo más triste de todo: ver que una obra pasable, que una comedia concebida con dignidad, para llamar la atención de ese público habitual de lo mediocre, llega al rebajamiento de hacer su publicidad a base de "risa, risa, risa". Esto resulta humillante y lamentabilísimo.

Decía Wilde, hablando del clima de Londres, que no se sabía si era la niebla el que hacía el carácter inglés o era el carácter inglés el culpable de la niebla. En teatro puede decirse una paradoja parecida. Aquí no sabemos si este teatro es debido a la estupidez del público o es la estupidez del público la que aporta esta clase de teatro; lo cierto es que se ha llegado a la curva mínima de la producción teatral.

Entre tanto, se alza el telón muchas veces, los actores se amaneran en las mismas chabacanerías de siempre, se repiten chistes sabidos, se recomienda a los autores: "Ya lo saben ustedes; algo que haga reír, el público quiere reír..." Y Las cartelas siguen basando su publicidad en el retorcijón y en la apoplejía...(10).

II-4.2. El sainete, la zarzuela y las revistas.

Desde la perspectiva de Obregón, el sainete se ha quedado bastante atrás, y lo que ahora denominan así "suele ser una mixtura de chabacanería y zafiedad, injerto de astracanada, que éste sí que estamos dispuestos a demostrar que es género rojo, por lo menos".(11)

Propicio a esta etapa histórica no es el sainete, desde luego.

Es curioso- observa Obregón- que la época fácil de los señoritos trasnochadores, de "la cuarta de Apolo", de los burgueses satisfechos, del juego, de los Gobiernos turnantes y de la España sin vertebrar coinciden con el apogeo del sainete. Entonces empezó el drama, y en vez de cultivar a las clases inferiores, dándoles confort, buenas costumbres y medios desahogados de vida, como ahora intentan los regímenes fuertes, se les tuvo en pleno abandono; aunque, eso sí, los señoritos, los aristócratas, dieron en la moda de usar a diario expresiones y gracias del pueblo que eran celebradísimos en los salones y que el género sainete- oficina activa de la propaganda en favor de esos sectores del pueblo- recogía y divulgaba permanentemente.

El sainete ha sido culpable de que personas que circulan entre las distinguidas puedan decir expresiones como "¡Anda la órdiga!" y "refirse las tripas".

Al sainete se debe una arrolladora corriente de simpatía por personajes y tipos chulescos.

Lo que sucedió al mundo de Luis XIV con Las bodas de Figaro y los escritores panfletarios, pasó aquí con Juan José y el sainete. "¿Por qué no dejar morir el sainete?"- se preguntó desesperadamente nuestro crítico.

Durante la guerra civil, y en la que fue zona nacional, hubo muy pocos sainetes. Pero se estrenó un denominado "comprimido de sainete" en un acto, que no quiero dejar de destacar.

Se titula Por esta noche, ná más y es original de Tomás Seseña Palacios. Su estreno fue un gran éxito de propaganda política; y el momento y la emoción que destila, y el Madrid lejano, todos estos factores influyeron para que el sainete de Seseña Palacios fuera celebradísimo.

Antonio de Obregón valora positivamente dicho sainete y ve con muy buenos ojos lo que considera como la misión política que cumple en ello su camarada Tomás Seseña Palacios.

"Que este autor tenía gracia se había demostrado ya en los micrófonos de Radio Nacional de España, donde había alternado las secciones burlescas con Joaquín Pérez Madrigal. ¿Quién no recuerda los partes de "La flota republicana" y aquellas emisiones que desmoralizaban al enemigo, colaborando a la acción de las balas y de los cañones?

El sainete de Seseña es el único sainete que conozco, donde ha jugado verdaderamente un papel la sátira, esgrimida entre personajes populares, donde estos personajes no han hablado sonando a rojos, porque el autor logró sus propósitos de despertar la emoción de los evadidos de Madrid y de operar sobre el corazón y el instante directamente.

El valor más notorio de este sainete es su objetivo de propaganda. No en balde su autor era un experto de ella, demostrada día tras día en aquellas secciones inolvidables, cuando redactábamos "Lo que dicen ellos" y restallaba en el aire el cotidiano látigo de "La marcha de los cucos", umbral de la diaria tarea de dejar al enemigo en ridículo.

Las coordenadas de este sainete- diremos poniéndonos pedantes- son verdades de la

propaganda nacional, y en ellas el autor hilvanó unas situaciones que denotan tino y gracia. Sainete, lo que se dice sainete, lo es tanto como cualquiera de los buenos y, además, cumplió una misión política. Por eso nosotros le sacamos a relucir hablando de los sainetes. No sería justo omitirle ni confundirle con otros.

Las frases de esta pieza son intencionadas; el diálogo, ocurrente, con certeros chispazos de buen humorismo, y en el sainete se acometía también la buena defensa de Madrid, baqueteado por el Destino y por los periodistas retardados.

Cuando al final de la obra se oye a Radio Nacional de España en Madrid, y la emoción es ingeniosamente recogida por la transmisión de una contraseña de aquéllas: "Atención Madrid. Pulgarcito te manda un beso"... , el público prorrumpía en ovaciones auténticas. El autor había dado en el blanco. ¿Es que la emoción espontánea y natural no es uno de los más claros valores literarios?"(12)

Junto al sainete, ha ocupado también la zarzuela un papel importantísimo y tradicional - aunque pierda algo de su sabor de otros tiempos - en el repertorio de los coliseos madrileños. De eso nos ocuparemos en el próximo capítulo.

La zarzuela.

Opina nuestro crítico que la zarzuela " fue española y madrileña, en pleno bosque, entre jaras, encinas y chopos; pero también con un pecado grande, de interior".(13)

"La Zarzuela" era, en medio del gran coto de El Pardo, un rincón dulce, suave, afrancesado, europeísimo, y también el género zarzuela tuvo esas influencias y esa falta de

idea y de vigor auténticos; inventado por personajes empolvados, lejos del ruido del mundo, la zarzuela en cuanto pudo huyó a Madrid, a meterse en sus teatros, a invadir los gustos del público, a conquistar a la masa, y es cuando la zarzuela fue popular y para todos.

En el año mencionado se estrenó en la regia salita de "La Zarzuela" El jardín de la Felerina, de Calderón de la Barca, con música de Juan Risco, "hombre de ingenio y travesura en el alegre", al decir de los cronistas del tiempo.

Aquellas representaciones dadas en medio de El Pardo, en los otoños de Madrid, ante reyes, príncipes, embajadores y ministros debieron ser muy celebradas. "La Zarzuela", monte, era un admirable lugar. Las flores cubrían las escalinatas de acceso al teatrillo, y allí, en aquel foco musical y decadente, instalado en plena Naturaleza, nacía un género del teatro español.

"¿No visitasteis "La Zarzuela" antes del 18 de julio? Desde el Pardo, un buen trecho de carretera a través del bosque y se llega a aquella atalaya, a aquel balcón encantador sobre la llanura donde, detrás de las amapolas, está Madrid. Se conservaba perfectamente aquel delicioso lugar, y evocábamos las fiestas cortesanas dadas en aquellos salones, que posteriormente Amadeo I cubrió de curiosos papeles pintados con temas de cacerías. El turista visitaba la sala de fiestas, el oratorio, la huerta... Y siempre un sol y un cielo azul únicos dando fondo nacional al aristocrático Sitio.

¿Cómo se encuentra actualmente "La Zarzuela"? Pocos han ido aún y pocos, por lo tanto, han experimentado la amargura de ver que todo ha desaparecido. Ruinas y sólo ruinas. Puesto de mundo del Ejército rojo, las Brigadas Internacionales vivieron en ellas, y sólo encontramos hoy la huella odiosa de su paso: inscripciones en todas las paredes, tabiques derribados, sótanos inmundos. No queda ni un solo metro de papel pintado en la pared,

donde sólo permanece la cabeza de un ciervo o la pieza que huye en la enramada, entre jirones. La salita de representaciones no existe y su techo es el cielo raso. Hay algo que evidencia el salvajismo de los milicianos rojos, y es que la famosa "wellingtonia", de tantos metros de altura, que se elevaba a la puerta de "La Zarzuela" ha sido cortada por su base y utilizadas sus ramas para el fuego. Allí está, tumbado en el suelo, el gran tronco inmenso como un gigantesco cadáver, tronco que seis o siete hombres no lo abarcaban.

Y junto a la "wellingtonia", las tapias caídas, los montones de piedras y escombros. Se acabó "La Zarzuela" para siempre. Nada queda, como no sea el recuerdo de un tiempo amable y cortesano que tuvo influencia en la historia del teatro..." (14)

Para Obregón, la zarzuela, desafortunadamente, va despojándose de su autenticidad original:

"Cayó hace tiempo la zarzuela en una decadencia tan completa y notoria, que los autores de ahora han dado en denominarlo con un título en boga: "comedia lírica". Y los antiguos tópicos: coro de campesinos y dúos de amor, que llenaron toda una época- a decir verdad, más feliz que la presente en originalidad teatral- han sido sustituidos por verdaderos disparates, que no poseen ni la primitiva ingenuidad zarzulería, ni su color, ni su ritmo. Los textos de estas "comedias líricas" suelen significar una verdadera ofensa puesto que revela en los autores una desfachatez sin límites para reunir chistes sabidos, tipos abyectos, gitanerías, exclamaciones estultas y toda la gama." (15)

Si el sainete como la zarzuela son evaluados tal como acabamos de ver, ¿qué será de las revistas?

Las revistas.

Terminada la guerra civil española, funcionaban en Madrid cuatro teatros dedicados a la revista.

El público acude a las revistas a olvidar los pleitos desagradables, los números, los problemas de cada día, dando algún deleite elemental a la vista y al oído. Esto- nos explica Obregón- viene del sistema liberal, creador de la revista, que tiene su sede en París. Y el crítico añade más adelante:

"No pueden sernos muy gratos estos antecedentes, ni hemos de dedicar a la revista mucha atención, y por gazmoñería, sino por algo más juvenil y sensato. Porque un régimen como el nuestro de Olimpiadas, de masas encuadradas en alegre disciplina, de estilo grandioso, que se ha de manifestar en todos los aspectos de las actividades humanas, tiene que sentir un poco de horror ante esta decadencia de las revistas- fantasía, arte, frivolidad...-, que es sólo un montón de tristes despojos: telas malas, trajes peores, temas ínfimos, diálogos sin gracia, juegos de luz de hace un siglo, y el apuntador vociferando sobre la música mala. Quedaban sólo los conjuntos de muchachas, que antes bailaban bien y evolucionaban con alguna amenidad, cosa que se ha perdido. ¿Qué otra cosa hemos de decir si nos depara un género del que sólo quedan estos vestigios?...

Comprendemos la fuerza de las circunstancias, y por eso hemos de ser indulgentes, no refiriéndonos a casos concretos. Lo que tienen que comprender los señores empresarios es que ese espectáculo no se puede seguir dando, pues deben convencerse de una cosa que está en el ambiente: el público español sale de la guerra más depurado y despierto porque ha vivido mucho, y si es tolerante en exceso, ya esos diálogos de los personajes de las revistas, las gracias burdas, los pretextos para cuadros mezquinos, no le hacen ninguna gracia.

¿Se podría pensar en un drama sin suceso alguno dramático, una poesía sin tema poético, una biografía sin suceso biografiable? Pues la revista era únicamente espectáculo, y éste ha desaparecido." (16)

Ante la decadencia del género, el crítico propone estos remedios:

"Como la revista europea y mundial no tiene trazas de ser superada por nosotros en cuanto a espectáculo, ni ha de tenerse mucho empeño en intentarlo, deberían los autores buscar con ahinco en los temas y bailes españoles, en los que ese mismo mundo buscó siempre inspiración. Tenemos uno de los filones más preciosos en nuestras danzas, en nuestras costumbres, en nuestros cantos, salidos de la entraña misma de la tierra de España. Y podría ir abandonándose la revista triste y detarlatada, por conjuntos más tradicionalmente nuestros, y en los que todavía hay tanto que hacer. En una palabra, hay que buscar la dignificación de ese espectáculo, que parece sacudir aún el tedio de las gentes y que tiene indudablemente adeptos.

¿Por qué no intentar experimentos nuevos y no insistir en lo que está perdido, especialmente por la falta de originalidad y de ingenio de los autores de los libros?

Porque la música y los cuadros de baile y los conjuntos no han decaído tanto como los libros. Estos son peor que malos. Son intolerables, y debemos abolirlo por higiene general". (17)

Sainete, zarzuela, revista: aquí tenemos géneros que atestiguan la decadencia de los valores tradicionales del teatro español, según el análisis del crítico madrileño. Y para volver hacia estos valores de que tanto se vanaglorió España, sólo hay -cree- una esperanza: el Teatro de las Organizaciones Juveniles.

II-4.3. El teatro de las Organizaciones Juveniles.

Frente a la alarmada decadencia de los valores tradicionales del teatro español, Antonio de Obregón como muchos de sus camaradas intelectuales de la Falange Española piensan que los jóvenes, hoy más que siempre tienen un gran papel que jugar para salir el teatro español de este callejón. Tienen como una obligación moral y sagrada el salvar al teatro. Pero, ¿cómo?

Para llevar a cabo esta misión salvadora, hay una esperanza: la creación de un teatro infantil , por y para la Juventud, y ...¿por qué no también un teatro de títeres?

El teatro infantil.

La Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles va a hacerse cargo de realizar y dar cuerpo y alma a este teatro que se quiere salvador. En cuanto a su programa, aquí tenemos la reseña del crítico Obregón, en un artículo suyo titulado "El teatro de las Organizaciones Juveniles":

"La Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles ha dado unas consignas a los delegados provinciales sobre teatro: el Teatro de los "flechas" de España.

Hace unos meses, en Burgos, tuvo lugar una afortunada representación de la Organización Juvenil, dirigida muy inteligentemente por el autor y secretario de Radio Nacioal, D. Tomás Seseña, que, con elementos de las Juventudes por él elegidos y adiestrados, consistió en la presentación del Romance del conde Olinos y el Paso de las aceitunas, entre otras obras y composiciones. La sesión, repetida varias veces, obtuvo un gran éxito, que señaló un camino claro a seguir, y este camino va a cumplirse muy en breve.

El delegado nacional de Organizaciones Juveniles, camarada Sancho Dávila, espíritu en continuo desvelo por los problemas de la grey infantil encuadrada en Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., realizador de tantos planes para dar cuerpo y alma al "flecha", secundado por el secretario nacional, camarada José María Gutiérrez, y la regidora Carmen Werner, entre los primeros colaboradores, afronta ahora esta gran tarea nacional de organizar el teatro infantil, el cual tiene importancia extraordinaria en el espíritu y la educación de los muchachos.

La mencionada Delegación Nacional dicta normas y traza líneas generales para la organización del teatro de la Organización Juvenil en toda España, y en estas primeras orientaciones se pulsa ya el conocimiento exacto del tema, el estudio de que ha sido objeto, el cuidado que se puso en advertir los peligros de la obra emprendida, el estilo que habrá de impulsar y que corresponde en todo al espíritu del Movimiento.

"Aquí estamos la Falange; somos los chicos, los "flechas", que hemos venido a este pueblo con títeres y comedias..." (18)

Así declaran los muchachos de la Organización Juvenil por los caminos españoles su pregón de presentación:

*"... Nada de rancio teatro,
ni de estúpidas comedias..." (19)*

Estos "flechas" españoles no serán seguramente espectadores del teatro que padecen los escenarios. Esa clase de teatro tiene sus días contados, pues en esto como en tantas otras cosas, tienen la palabra las nuevas promociones de españoles que se educaron dentro de las directrices del Movimiento y del Estado nacionalsindicalista.

"...Y veréis al conde Olinos

*que muere por su princesa,
y cómo bailan los "gnomos"
en lo hondo de la selva..." (20)*

Este teatro español, según el decir de la crítica y voluntad de sus responsables, se quiere español, influido por la mejor tradición, y beberá en Lope de Rueda, en Gil Vicente y Encina; encarnando también lo popular: canciones, villancicos, romances, leyendas, y... "las antiguas danzas de la España nuestra."

Traza sus normas dentro de su estilo propio y de lo que debe ser "un teatro moderno", por que se prohibieron las representaciones infantiles sueltas y esporádicas hasta la redacción de aquéllas. "El fin que perseguimos es esencialmente cultural"- insiste don Antonio de Obregón muy optimista y que subraya:

"Todo en esta circular es prometedor y grato, saliendo al paso de todo aquello que pudiera malograr la misión: "Huimos de formar niños protegidos, buscando que la mayor parte de nuestros camaradas tengan conocimientos de literatura, "folklore", escenografía, dicción, maquillaje y demás artes relacionadas con el teatro.

Se procederá a una selección de elementos útiles, formándose un cuadro femenino y otro masculino por distrito. El cuadro provincial será constituido por la reunión de aquéllos. Toda la obra guardaría una unidad y ritmo análogos y los programas serán compuestos por un acesor provincial de cultura y formación nacionalsindicalista."(21)

El Teatro Infantil proyecta que las funciones teatrales de O. J. no sólo se darán en los teatros, sino también en los campamentos, en los pueblos, al aire libre, en tablados instalados en las plazas, siendo gratuitas. En cuanto al público, estará constituido exclusivamente por O. J., S. E. U., centros benéficos, Auxilio Social, todos inferiores a la edad de dieciocho

años. En un teatro de la Juventud y para la Juventud." ¡Nada de padres de actores entre bastidores y cantores del talento y de la inteligencia de los niños al modo de la antigua cursilería burguesa de los cuadros de provincia!..." (22)

Pero no para aquí la admirable organización de este teatro infantil. Hace falta medidas concretas que adoptar para poder llevarlo a cabo.

"La disciplina que regula todos los actos del partido se hace ver en primer término. Los papeles serán irrenunciables. Cada actuación del cuadro teatral es acto de servicio. Todos los actores representarán sucesivamente todos los papeles, evitándose los pequeños "divos" y tratándose de conseguir la exaltación de las cualidades de cada uno.

Una medida higiénica y educadora: "Queda terminantemente prohibida la representación de obras que figuran en el repertorio de las compañías profesionales". Hay que apartar a la juventud de todo eso, mediocre, ampuloso, chabacano e inútil. Y en esa medida vemos lo tajante y enérgico que se precisa para la realización de una tarea tan ardua y meticulosa.

Igualmente: "Queda terminantemente prohibido el empleo del apuntador". Disposición ésta que sería urgente dictar para el teatro en general, y que merecería el aplauso de todos. Los jóvenes también se adelantan a esto y repudian el viejo procedimiento lamentable. "Los autores no saldrán a saludar". "No se repetirá ningún cuadro, baile o canción"...

Todo quedará resuelto: "atrezzo", decorados, desplazamientos".(23)

La pregunta que merece la pena plantear es si con tal programa, debidamente pensado y trazado, se alcanzaría la meta fijada.

El teatro de títeres.

Hace falta interesar a los niños cuanto antes en el teatro; hace falta cultivar en ellos el gusto al teatro; y así, cuando crezcan, ya estarán introducidos en ese mundo.

Así, la O.J. tiene en estudio la futura instalación de teatros de títeres para los niños de España encuadrados en la Organización. Obregón lo encuentra muy saludable.

"...Celebraríamos que así fuese- dice Antonio de Obregón en uno de sus reportajes-, porque tal teatro tiene igualmente una extraordinaria importancia en el espíritu y en la educación de los muchachos, a los que en todo tiempo interesó de modo excepcional.

La fantasía infantil, tan abierta y propicia a todos los experimentos, encuentra su mejor acicate en el teatro de títeres y en la película cómica. Aún puede que más en el primero, pues es preciso presenciar las sesiones dedicadas a los menores, que suelen dar algunas compañías con personajes de la mitología infantil: Pinocho, Pipo y Pipa, etc., para comprobar hasta qué punto son arrebatadoras estas representaciones, en las que los chicos saltan en su butaca, queriendo ir al escenario y pegar al personaje que encarna el mal, al fantasmón o al monstruo; alientan con frases y jaleos a sus ídolos y aplauden con verdadero frenesí ante el triunfo de éstos, con la única melancolía de que la función acabe. Los chicos, por su vivacidad, lo que tienen de incansables y de ilimitados para lo que les gusta, son los que no se cansan nunca de su teatro.

Han existido teatros infantiles y de títeres muy perfeccionados y que significaron una verdadera revolución artística en el género: el de Brann, el Teatro dei Piccoli, de Italia; el de Richard Teschner, de Viena; los norteamericanos de Mac Ewen, Toni Sarg, Celia Rantz Clark, Heizer, etc. Los rusos y los judíos, conocedores de la importancia enorme que para la

propaganda de sus ideas en la mente infantil tiene esta clase de espectáculo, crearon también "guignoles" y tablados dedicados a la exaltación de su secta.

De ese teatro infantil norteamericano recordamos las escenas de tipo griego de King Coit, sus miniaturas persas, los títeres manejados con la mano, de El diablo, el doctor Fausto, de Celia Rantz, El rey negro; la representación de la codicia de Mac Ewen, las escenas de Robinson Crusoe, Jack y el tallo de la habichuela, marionetas de La Cenicienta y de Tony Sarg." (24)

Conociendo todos estos teatros para la infancia se puede concebir lo que ha de ser el próximo teatro de títeres o "guignol" español: un teatro alejado de la política, pero cercano a lo heroico, a la exaltación de las virtudes nacionales, al valor.

"Técnicamente es difícil superar a un teatro como el "Piccoli", que ha recorrido el Mundo. Aquí habremos de dar, como en todo, la nota original nacional, que podamos oponer a tanta perfección técnica o maquinística y a tanta costumbre y experiencia. Y la nota original puede darse empezando por un gran "guignol", al que es de suponer vayan dirigidas las iniciativas de O. J. que motivan este comentario.

No deben regatearse esfuerzos para el funcionamiento de ese "guignol" a través de los caminos de España. Por medio de la organización falangista, ningún niño de España, por remoto y escondido que sea su pueblo, puede quedarse sin ser espectador de ese teatro que habrá de crearse especialmente para ese niño del campo y de los comedores de Auxilio Social, que es el que más lo necesita. El niño necesitado, al que O. J. encuadra para hacer de él un español de verdad.

En la zona sometida al dominio marxista se dieron representaciones de teatro infantil sectario y político. No puede ser más infame y torcido el crear muñecos y tablado, que tanto

encanta a los niños, para el desprestigio de las jerarquías nacionales y de la Iglesia, practicando- calcando, en esto como en todo, de Rusia- el teatro infantil revolucionario, el antirreligioso, ofreciendo a su público de pequeñuelos unas caricaturas lamentables y horrendas. ¡En eso paraban las glorias intelectuales nacidas de la supercultura y de la Institución Libre de Enseñanza!...

No; a nada de eso se parecerá el teatro infantil de F.E.T. y de las J.O.N.S., que será un teatro optimista y alegre, sano, lleno de oxígeno y de vida, aleccionador, ejemplar y divertido, sobre todo muy divertido. Porque el niño español ha de saber reír y ha de aprender, por fin, a ser dichoso."(25)

Si así fuera, podríamos decir que está ganada una batalla - y no de las menores - en la gran guerra contra la decadencia del teatro.

El primer "guignol" de la posguerra.

El día 19 de julio de 1939, el S.E.U. del Magisterio inauguraba el primer "guignol" de la nueva España, nacía el primer teatro de muñecos de la España liberada, en la calle de Zurbano, en la terraza de la Escuela Normal, bajo las alas núblicas y protectoras del Cisne, símbolo del joven Sindicato Universitario.

"Sólo en las Organizaciones de F.E.T. y de las J.O.N.S. ocurre esta cosa nunca vista, antes de que toda idea juvenil y alegre se exponga, aparece inmediatamente resuelta. Júzguese nuestra sorpresa al encontrarnos con un "guignol" auténtico, y aun más, al comprobar que, aun en esta su primera salida ofrecía ya elementos, fórmulas y aliento, de gran valor artístico e imaginativo, y hasta aciertos literarios de primer rango en el género." (26)

El acto formaba parte de una serie de sucesos deportivos, musicales, cinematográficos

y teatrales con que el S.E.U. de Madrid ha conmemorado la fecha del 19 de julio. A las once de la noche, la terraza de la antigua Embajada y Academia de la calle de Zurbano, luego Escuela Normal, ofrecía el espectáculo de un gran "guignol", pensado y realizado en muy escasos días. Todo ha sido obra de los animosos muchachos del S.E.U.: luces, armadura, elección de muñecos, piezas representadas, procedimiento para la representación...

En un artículo, decía Antonio de Obregón:

"No podemos superar a los perfeccionadísimos teatros del mundo, pero España dará en esto la nota original... Y así ha sido, en efecto. La nota original se ha dado a fuerza de inventiva, de talento, de gracia española y pueden estar satisfechos los animadores del "guignol" porque el éxito ha sido el mayor que cabía esperar." (27)

Según la crítica, este género que se estaba inaugurando, tanto tiempo olvidado, había costado una cifra ínfima, tan pequeña, que no se debe ni mencionar...

"...Cada uno puso allí lo que pudo: el uno su ingenio para crear la pieza adecuada; otro, su facultad cómica, su voz apta para ese juego especialísimo de hacer hablar a muñecos sin caer en la horrible ventriloquia, sino dando a los muñecos su tono espontáneo y su gracia original y rudimentaria, primitiva; las chicas pusieron su aguja, su arte para vestir a los personajillos de la farsa; otros pusieron sus conocimientos para la disposición de las luces y para la simulación de decorado, que había de improvisarse. Y así pudimos ser espectadores de un "guignol" en el que no sólo había unos muñecos con escenografía, con personajes reales y simbólicos- como el Rayo de Luna-, con movimiento, fondo, tendencia y arte, con ironía y moraleja... No faltó nada." (28)

Magnífica esta primera salida del "guignol" de S.E.U., del Magisterio que hace felices a los niños y a los mayores, al decir de la crítica del momento.

"De mí, comenta Antonio de Obregón, he de decir que me divirtió mucho más que uno de esos mal llamados juguetes cómicos que ni son cómicos ni resultan cosa de juego, pues que significan nuestra decadencia teatral.

Una de las piezas, divididas en pequeños actos, posee hasta una curiosa ejemplaridad. El "cuco" del marxismo es batido por los que se dicen valientes y no son más que unos cobardes. El "flecha" Periquito da la norma, acabando él con el gran monigote, aunque los otros alardean de una hazaña que jamás se atrevieron a realizar. El Flecha y el Talismán de la felicidad constituyeron la primera parte, y la segunda El doctor Gangrena, o cosa análoga, que es un divertido paso sobre temas clínicos con moralejas para los "peques", que rieron todas las incidencias de la representación. No es la tendencia en el "guignol" del S.E.U. cosa amarga o aparatosa al modo político, sino todo lo contrario, alusión deportiva y sana que suscita el deleite infantil sino otro propósito que la diversión más pura". (29)

Al terminar su artículo nuestro cronista rinde homenaje al delegado del S.E.U. del Magisterio, Félix Gómez Suárez, animador de este espectáculo; a los intérpretes, que con tanto acierto movieron los muñecos, Angel de Echenique, Alejandro Martínez Blas, Agustín Embuena, Luis M. Valenzuela, y a los autores de las piezas: Agustín Embuena y José Galbis Ribes, que pronunció, además, unas breves palabras, presentando el "guignol" conforme al estilo que mueve todos los actos y obras de la Falange. Y concluyó así:

"Pronto este primer "guignol" se presentará a los niños en las plazas, en las escuelas, en los pueblos, y será la bella obra que debe ser haciendo felices a los niños españoles". (30)

II-4.4. Hacia un teatro sindical: el rumbo del Teatro Español.

El Teatro Español, escenario de tantos famosos estrenos, y lugar de citas de importantes personalidades del mundo del teatro, se ha otorgado al Sindicato Nacional del Espectáculo. Esta decisión es una respuesta a la solicitud presentada previamente por el jefe del Sindicato Nacional de Espectáculos, Tomás Borrás, al Ayuntamiento, recabando la concesión del Español para dicho Sindicato.

En la confección de los programas artísticos y en las formaciones que deben realizarlos ha colaborado, con Tomás Borrás, Felipe Lluch. "La noticia abre, según el crítico Obregón, la esperanza a quienes ven perdida cada día la renovación de nuestra escena, entregada a los simples intereses comerciales de los empresarios, exclusivamente atentos al lucro personal".(31)

Estando el Español bajo la tutela del Sindicato Nacional de Espectáculos, y sólo rigido por personas competentes e integrando al Sindicato en el teatro oficial, podrá adquirir éste el rango y jerarquías que merece: "Otra cosa sería entregar nuestra primera sala a la especulación de comedias de fortuna y al abigarrado desfile de espectáculos y artistas cuya actuación al servicio de los negocios privados puede servirse en el resto de los teatros madrileños".(32)

Ante esta noticia, nuestro crítico se puso al habla con Tomás Borrás, escritor, comediógrafo, conocedor de los problemas actuales que afectan al arte dramático y jefe del Sindicato, el cual le comunica los proyectos que les animan . Lo que le hace decir al crítico que ha comprobado "que nos hallamos frente a la gran posibilidad de tener una campaña digna de nuestro abolengo en el teatro, y que nos honrará a todos con un sistema perfectamente estudiado y preparado". (33)

Uno de los principales animadores de esta gran obra que comienza es Felipe Lluch -a quien dedicamos un subcapítulo aparte-, quien, dedicado hace años al teatro, adaptador de obras clásicas, periodista y crítico, trabaja ya la preparación del espectáculo, rodeado de competentes colaboradores.

El primer estreno será La Celestina, la inmortal obra del teatro español, que se montará con decorados de José Caballero y decorados de Burmann, arreglada para la escena actual por Lluch.

A continuación se había pensado en representar Don Juan Tenorio, de Zorrilla, con una representación y ritmo nuevos. Pero se ha cambiado esta obra por otra: por El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina; aquel que se presenta diciendo:

*"... Yo soy noble caballero
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganaderos de Sevilla..."*

El burlador... -piensan- ofrecerá un interés excepcional para todos los gustadores del buen teatro.

También el Quijote vivirá sobre el gran escenario. Se trata del Quijote de Bragaglia, el genial autor moderno italiano, que ofrecerá la atracción de las grandes importaciones artísticas.

Del teatro clásico se anuncia Los prados de León, de Lope de Vega; El mayor monstruo, los celos, de Calderón, y Macbeth de Shakespeare. Es decir, tres piezas del mejor teatro de todos los tiempos.

Habrá ciclos musicales y abonos populares para que todos puedan asomarse al teatro de la grandeza de España, pues el teatro es para multitudes, y se estrenar n obras de escritores modernos que signifiquen una auténtica aportación al teatro de hoy.

II-4.5. El teatro y el público.

Al público es al que toca una más vasta responsabilidad de lo que ocurre en el teatro de hoy. En definitiva, el teatro es un espectáculo en el que no se puede prescindir del factor público.

"Un teatro para minorías - que tanto nos sedujo a veces como campo de experimentación- no es teatro. El teatro recogido, cortesano, de salón, el de los palacios de los príncipes, no es teatro. El teatro de selección, de aficionados, llamado " ntimo" para docenas de espectadores amigos- el "Caracol", el "Mirlo Blanco" y todos los demás mirlos- no es teatro. Teatro, verdaderamente teatro, es el espectáculo ofrecido a una multitud libre que congrega en determinados lugares públicos para oír y ver una obra dramática, desde los primitivos coliseos griegos y romanos hasta las salas de nuestros días.

Pasaron ya los tiempos encanijaditos donde todo era reducido, estrecho, minoritario. Los poetas que dedicaron sus libros "a la minoría", siempre acabaron otorgando su adhesión a las hordas rojas, que cometían todo género de asesinatos. El pequeño crítico, el autorcillo que no estrenó nunca en teatros de ve dad y los actores amanerados de las funciones familiares de balneario corrieron detrás de las bandas de facinerosos por cobardía o por impotencia. Todo aquello acabó, y en cuanto aparezca algún brote de "teatro de experimentación", "teatro selecto" o cosa análoga, nos pondremos inmediatamente en guardia. Porque eso será una cosa

falsa, mezquina y sin bríos, impropia de una época de epopeya y de heroicidad como ésta" (34).

"Nuestra época- advierte Obregón- es para quien la resista y comprenda en toda su grandeza, y quien continúe sordo habrá de quedarse atrás, arrollado por el signo histórico al que pertenecemos." (35)

Hace año dijo Obregón de una obra, después de declararla nociva al buen gusto, a la tradición teatral: "Sin embargo, la comedia, estrenada anoche será mucho más centenaria; tendrá un éxito largo y duradero". En efecto, no se equivocó. La obra se ha puesto cientos de veces y ha llenado de oro a los autores. Ocurre que al público le gusta.

¿Quién es el público? ¿Qué clase de público va a los teatros?

Ya Larra decía: "No basta que haya teatro. No basta que haya poetas. No basta que haya actores. Ninguna de estas tres cosas puede existir sin la cooperación de las otras, y difícilmente puede existir la reunión de las tres sin otra cuarta más importante: es preciso que haya público."

Sí. Es preciso que haya público. No puede hoy complacernos la frase pesimista de Lope irónico. "Puesto que el vulgo es quien las paga, es justo / hablarle en necio para darle gusto...

En un artículo titulado "Existencia del público", publicado en las columnas de ARRIBA, Antonio de Obregón reflexionaba sobre este factor del teatro.

"Acaso lo que más sorprende en los teatros extranjeros siempre que sale de España, más que la "mise en scène" o que la modulación de la voz de los actores - casi siempre más discreta y mejor educada- es el gesto del público; me refiero al gesto de no tener ningún

gesto, de asistir al teatro con aire ingenuo de puro divertimento, con la mejor buena fe, y, en una palabra, sin sentido crítico. Porque entre nosotros, país donde la crítica se ejerce diariamente por los ciudadanos, la colectividad tiene algo de tendido toros, y vibra, siente y apasiona con lo que está sucediendo ante sus mil ojos. Esta gran calidad del público nuestro, su afán de intervenir, de discutir sobre lo que está viendo, de calificarlo en una frase, es una consecuencia de que existe una afición al teatro mucho más honda y verdadera que en parte alguna. Nuestro público podrá estar adocenado o tener el gusto en decadencia- aunque va demostrando ya otra cosa- ; pero existe, está ahí, diverso, difícil y tentacular; impresionando de un modo mortal al autor que estrena y siguiendo con una atención singular y tradicional la crítica periodística al día siguiente del estreno.

Todo aquí trasciende a la historia, y el teatro la tiene muy noble. Grande espectáculo y antiguo, que no puede morir porque el público nuestro le demuestra su vocación. Y aprende uno a estimar ese público nuestro que atrae como atraen todos los peligros, y que está compuesto por tantas individualidades diferentes que le alejan muchos kilómetros de esa masa igual, monótona e infantil, que es la peor calidad en masa que existe, y que se da, por ejemplo, en cualquier cine de los Estados Unidos.

No estamos conformes la mayoría de las veces con la complacencia del público en determinados géneros; pero esto supone sino que se ha tratado de halagarle de tal manera que le hicieron perder un vigor y una fuerza demostrada a través de todas las épocas. Lo importante es que hoy, ese público, siempre alerta y siempre propicio al desarrollo del teatro, está ahí llenando nuestros coliseos; y llenándolos en un despertar optimista, que nos dice que el público habrá de incorporarse al movimiento teatral, hijo de nuestro tiempo y de nuestras circunstancias, que forzosamente sobrevendrá.

Junto a las salas lacias, dormidas- y acaso excesivamente correctas- de otros países, nuestros teatros de Madrid o Barcelona dan la sensación de algo perfectamente vital, que es lo más importante de todo, una vitalidad de estadio o de ruedo.

Sepamos dar a ese público el espectáculo que merece su asiduidad, limpiándole de miasmas y de vejeces, y tratándole con honor. Porque la mayoría de las veces se le administra una clase de teatro muy por bajo del nivel medio general, sin el menor destello ennoblecedor, y, por fortuna, se va dando cuenta de ello.

Hoy nuestro público, en teatro, representa una gran fuerza estimabilísima y espera la aventura." (36)

II-4.6. Algunos aspectos del teatro.

También se ocupa el crítico de algunos aspectos esenciales del arte escénico. Recordemos ahora sus opiniones sobre la caracterización, la naturalidad y el humor.

La caracterización.

En un artículo dedicado a la caracterización en el teatro, Antonio de Obregón nos da a conocer su opinión sobre este factor escénico que es la caracterización:

"... y así solemos ver comedias en las que un actor aparece con una frente monumental, cuando no resulta demasiado evidente la separación de la máscara y de su frontal con una gran raya inadmisible. Desde las primeras filas suelen descubrirse defectos de esta clase que conviene estudiar y hacer desaparecer de nuestra escena.

La máscara, antiguamente, en los teatros de Grecia y Roma, tenía una misión especial aparte de la caracterización. Las máscaras antiguas eran aparatos musicales, verdaderos

altavoces que transmitían lejos la voz de los fantasmas; pero en nuestra época- en que por desdicha y por incuria de todos subsiste el apuntador- no hay por qué conservar esas máscaras enormes que hace que todos los actores que han de apuntar alguna edad aparezcan con una voluminosa cabeza, con la cual nada de lo que expresen podrá movernos a otra cosa que a risa.

Se impone substituir esos elementos inservibles del viejo teatro. No más frontales y parietales de gigante sobre expresiones a las que no corresponden. En las revistas, en las comedias lo estamos viendo todos los días, y ello trasciende a vejez, a guardarropía; en una palabra, a caricatura.

Después de las caracterizaciones de Vilches- por otra parte tan pesadas, tan aparatosas- pocos actores han traído a nuestra escena el sentido de la transformación. No conviene nunca abusar de las caracterizaciones, pues se corre el peligro de convertirlas en algo fundamental, lo que no son en modo alguno, y de actor pasar a taumaturgo o a transformista. Aquel Cascarrabias inaguantable en el que el gran actor tosía durante tres larguísimos actos en escena está bien ido y nunca más vuelto.

Estos días tenemos un buen ejemplo de lo contrario. La caracterización de Somoza en el papel de sabio distraído del juguete cómico Mi cocinera está muy logrado, y dicho excelente actor cómico, que obtiene en Fontalba un éxito tan personal, nos ha traído además este segundo logro...

Por lo general, como no existe dirección artística, como cada cual sale a escena como quiere y como le parece, no salimos de viejos ridículos, burdos bigotazos, barbas de mala calidad, calvicies de cartón piedra; y en cuanto a los galanes, salen con un maquillaje inadecuado, que desde cerca resulta deplorable. Falta todo ello de gusto, de medida, de

desconocimiento en las distancias, y ese ritmo que debiera siempre existir entre los actores que representan una misma obra. Entre nosotros no hay dirección escénica.

El arte moderno cambió las antiguas y considerables máscaras en pelucas, postizos y afeites que permiten modificar con poca cosa inerte la expresión de los rostros y dejar la libre expresión de los elementos fisionómicos.

Pero si éstos son tan inertes y tan desmesurados como las primitivas máscaras de los "Dramatis personae", el efecto deseado no se conseguirá.

Por nuestra parte, pensamos desde estas columnas dedicar atención, no únicamente a la literatura, sino también a la escenografía, a la indumentaria, a la caracterización, a la electrotonía, elementos que todos ellos constituyen el espectáculo teatral. Muchos hemos de intentar corregir." (37)

La naturalidad.

Nadie duda de que en teatro- como en cine- la conquista de la naturalidad debe constituir el objetivo primordial de todo actor.

"Si enumeráramos desde Julián Romea - el gran revolucionario del teatro del siglo XIX - los buenos actores dramáticos y los buenos cómicos que ha tenido España, nos enorgulleceríamos, pues pocos países podrían presentar nada parecido con tanta personalidad y carácter"- afirma Antonio de Obregón.

"Nuestro actor- opina Obregón- no fue ni es natural en la comedia corriente, en el diálogo normal, en la manera de hablar, de reír y de accionar de todos los días. Lo que para cualquier actor del mundo es elemental, aquí es, a veces, inaccesible. Por eso las comedias,

que pudiéramos llamar "vestidas" resultan siempre mal, y por eso mismo no solemos elogiar, en general, las interpretaciones que se nos ofrecen de comedias de americana o de frac." (38)

Una dirección escénica haría mucho bien para el mejoramiento de estos defectos, y por desdicha suele carecerse de ella. El director de escena es aquí o el primer actor - abrumado de trabajo y que rinde un esfuerzo sobrehumano- o cualquier hombre de teatro sin competencia de esta especialidad.

Que el actor que interprete el hombre de mundo se mire en el hombre de mundo. En esto ninguna lección como daba Napoleón a Talma.

Talma, un día que tuvo audiencia con él, le oyó decir: "Usted que viene frecuentemente a mi Palacio hallará en él princesas desvalidas, príncipes que han perdido sus Estados, antiguos reyes, generales que pierden o ganan. Ve usted a mi alrededor ambiciones ocultas, rivalidades, catástrofes, dolores escondidos en lo más hondo del corazón, aflicciones que salen violentamente del rostro: esto es la tragedia. Yo mismo soy el personaje más trágico de nuestro tiempo. Ahora bien: ¿ve usted a alguno de nosotros levantar los brazos al aire, estudiar nuestros gestos, tomar actitudes ni afectar aire de grandeza? ¿Nos oye usted dar voces descompuestas? Seguramente que no. Por trágicos que seamos hablamos como todo el mundo habla. Pues lo mismo, absolutamente lo mismo hacían los personajes que antes que nosotros ocuparon la escena del mundo, representando tragedias sobre los tronos. He aquí el ejemplo que los artistas deben seguir"

¡Magnífica lección histórica de naturalidad dicha al genio de la ficción por un genio de la Historia!

El humor.

"Nosotros no nos oponemos a que existan autores que estén dispuestos a la tarea de hacer reír; lo que nos enoja es que esos autores lleguen a creerse que tienen mucha gracia cuando no poseen ninguna. Y para que esto no se suceda tenemos el deber de advertírselo."

Así empezó Antonio de Obregón uno de sus artículos criticando a los dramaturgos que se dan tan fácilmente a este aspecto del teatro, antes de seguir más adelante:

"Muchas veces sentimos deseos, al día siguiente de una obra cómica, de escribir al autor una carta sincera y honrada: "Muy distinguido señor mío: Le pongo estas letras para comunicarle a usted una cosa que me dicta mi conciencia y que es urgente sepa. La obra por usted estrenada, y que usted supone que tiene tantísima gracia, carece de ella en absoluto... Le ruego que recapacite, que haga sus cuentas, que mida sus esfuerzos, a fin de que salga usted del error en que se encuentra y del que sus amigos tendrán parte de culpa..."

Siempre me pareció difícilísimo el género cómico. Por eso, porque le damos categoría e importancia, nos oponemos a que la comicidad pueda ser una profesión. El periodista que a diario tiene que ser gracioso es inadmisibile, porque sucede que acaba por no serlo casi nunca. El comediógrafo que sólo pretende que la gente se muera de risa, pasa con frecuencia por la triste cosa de ver cómo, a través de actos enteros, los rostros de los espectadores sólo reflejan el cansancio." (39)

¿Carecen de gracia estos autores? No. Lo que sucede es que producen mucho más de lo que pueden. En vez de dar una o dos obras cómicas estimables y logradas al año, hacen cinco, seis y yerran en cuatro o cinco, cuando no en las seis. Su gran vanidad de autores de cartel les hace no prever nunca que su gracia puede no ser suficiente. Ellos se consideran capaces de todo, y escriben sin cesar, teniendo que echar mano a veces no sólo de recursos

vulgares o nada legítimos, sino de chistes y hasta chascarrillos viejísimos.

"En dos obras estrenadas estos últimos días - deja notar el crítico- he oído dos chistes de hace diez o veinte años, y de los más conocidos y sobados. Y es que falta originalidad, sin la cual ningún autor discreto debería sacar a relucir sus estrenos". (40)

Otra de las manías de los autores cómicos de estos tiempos es su culto a la parodia, a la sátira elemental de algo que está hecho y que no hay más que ridiculizar. Esto es un peligro para el buen teatro cómico, para la gracia libre y limpia que fluye por cauces eternos.

El primero en acometer este género, con indiscutible fortuna, fue Pedro Muñoz Seca, con La venganza de Don Mendo. Después, todos han intentado algo parecido para "ir tirando", para buscar "un suceso" teatral que "dé que hablar".

Se ha escrito -dice Obregón- la sátira del siglo XIX, y la de la opereta, y la del drama romántico. Y el recurso ha creado escuela. A cualquier joven autor oímos que piensa medir sus fuerzas en el teatro con una sátira del drama rural o una parodia del vodevil francés.

"Todo esto... es maniobra, estratagema, deseos de "epatar" de alguna forma, de dar que decir. Y con ello han de desaparecer también esos calificativos irritantes de las obras: "vodevil arrevestado, o revista vodevilesca, de los señores...", o "apropósito en dos actos, diez cuadros y apoteosis, y todo de..." Y también: "disparate cómico en tres actos y en prosa", "opereta con más cantables que cantantes, de..."

El título nuestro a todo esto es "Recursos fáciles". Hay que volver a la gracia espontánea, este humor natural y verdadero. Ciertamente que en la Antigüedad ya se ejercía esto de las parodias, y el propio Aristófanes escribió Las nubes, contra el genio de Sócrates. Pero nosotros, a Aristófanes, preferimos la gracia fluida, riente y alegre de la "Comedia de

equivocaciones" de Shakespeare: una comedia moderna que hace reír en todo tiempo y que no pasa de moda, como esas obras de circunstancias que, perniciosamente, continúan en nuestros escenarios." (41)

II-4.7. La censura de obras teatrales.

Merced a la disposición aparecida en el "Boletín Oficial del Estado" el día 15 del mes de julio del 39, la censura de obras teatrales, como la de libros, como la de guiones de películas cinematográficos, queda centralizada en el Servicio Nacional de Propaganda. Se da así -dicen- un paso importante en la depuración del teatro y del cine nacionales, necesitados de la mayor vigilancia y atención por parte del Estado. Una Sección especial, la Sección de Censura, ya establecida, con subsecciones correspondientes a cada espectáculo, estudiará y dictaminará sobre los guiones, libros y obras dramáticas presentadas en un plazo rápido.

Así es como acoge Obregón estas medidas de censura teatral que califica de "saludables":

"En lo que se refiere a las obras teatrales nosotros pediríamos, ante todo, que desaparezca el lenguaje "calé" y castizo (es decir, anticastizo o la degeneración criminal de lo castizo, porque este término significa en buen castellano "de buena casta", "de buen origen", lenguaje puro y sin mezcla), el tipismo y el pintoresquismo, que se oponen, como una barrera infranqueable, a la marcha del buen gusto y a la elevación del nivel general de los espectadores.

Es muy pronto para ejercer desde la censura oficial una depuración de los géneros teatrales: el astracán sin gracia, el vodevil, enciclopedia de groserías; el sainete con fondo

rojo, que son las plagas al uso, porque comedia, lo que se dice una verdadera comedia, hace mucho tiempo que no la vemos en nuestros escenarios. Lo que sí se puede hacer, y seguramente acometerá nuestra censura estatal, es iniciar la higienización del lenguaje. Esta es una medida tan necesaria en nuestros ambientes teatrales como la de la vacunación contra la viruela o el tifus.

Cuesta trabajo recordar, entrando en cualquier teatro madrileño, que somos españoles, del país de un Cervantes, de un Gracián, de un Quevedo. Hablando en teatro, del país de Fernando de Rojas, de Encina, de Lope y Calderón. Y es que ocurre un fenómeno de gravedad extraordinaria: el teatro actual, en su mayor parte, no está escrito por escritores. Hoy el teatro se ha convertido en un juego de azar, en una combinación, en un tino o una destreza peculiares, que casi nunca tiene que ver nada con la Literatura y con el Arte. Quien acierte, quien en tres actos, logre una determinada maniobra patentada por la costumbre, gana. Para ello, una obra puede estar escrita por dos, cuatro, seis autores; es lo mismo. Esa combinación, esta artimaña sale mejor de cuatro cabezas que de una. Se puede fraguar en el café, en la tertulia espeluznante de la mediocridad, y, claro, sólo refleja - sin ningún problema de rango universal o estético- la vida mediocre." (42)

Obregón, muy confiado en el futuro de España dice estar convencido de que todo habrá de transformarse, hasta el teatro español. Uno de los datos mejores que juegan en este vaticinio es la vocación teatral del público español, que está patente siempre. "España, dice a continuación, es uno de los pueblos que más atención presta al teatro y uno de los pocos países donde nada representa un peligro para el noble y antiguo arte dramático, que tiene energías sobradas para subsistir.

Y la principal razón de nuestro optimismo es que el Estado, ajeno antes a toda clase de iniciativas, interviene ahora directamente en la creación literaria y artística. La creación de esa censura en el Servicio Nacional de Propaganda es una prueba de ello".(44)

Tres meses antes de estas medidas gubernamentales a favor del arte dramático, en un artículo publicado en ARRIBA, Antonio de Obregón se quejaba del estado decadente del teatro español actual e interpelaba a los servicios competentes del Estado para que se tomaran medidas que dignificasen el teatro. Aquí tenemos el contenido de su artículo:

"No es verosímil que ocurran cosas extraordinarias en el teatro. Las cosas están como estaban, y he oído quienes se sorprenden de ello. Nada tiene de particular. Los acontecimientos, por considerables que sean; la distancia, el tiempo transcurrido, no tienen importancia, porque al volver las aguas a su cauce, pueden intentar ir por las mismas defectuosas vías en que iban antes. Los ambientes nocivos, los malos hábitos, hacen su aparición pugnando por encontrar terreno propicio para continuar una labor que se llegó a hacer permanente: el sostenimiento de la mediocridad, hasta tal punto que puede decirse que la misión educadora y de deleite artístico del teatro se había concluído, siendo sustituida por la otra detestable de dar el halago, fácil y grosero, a la parte más elemental e insuficiente del público. A fuerza de empequeñecerse temas y procedimientos en busca de esas zonas ínfimas del gusto general, el teatro ha ido dando tumbos, y rara vez sale uno del estreno de una comedia sin haber experimentado más o menos en el transcurso de la representación sonrojo, malestar y honda tristeza al reconocer la profundidad y lo grave del mal.

No. No bastan acontecimientos históricos ni la pureza y la moral de un Movimiento como el nuestro para que el Teatro cambie de rumbo por su propia iniciativa e impulso. Es

preciso, desde el Estado, adoptar leyes e iniciativas para elevar el nivel artístico de la producción dramática española, con una continua vigilancia y labor orientadora, y si hay pesimistas que no creen en ésta, que es como no creer en el Estado (lo que hoy no puede negarse por un europeo), bastará con ejercer de modo inexorable una censura, tan amplia para toda clase de experimentos e iniciativas artísticas como rigurosa para lo más esencial: la calidad artística de la obra escénica.

El nuevo Estado acomete todos estos problemas con serenidad y energías, y tenemos los mejores augurios para creer que habrá de verificarse esa tarea importantísima por parte de los organismos competentes."(44)

NOTAS

- (1) Antonio de Obregón. ARRIBA, 5-VIII-1939, p. 3.
- (2) *Ibidem*.
- (3) *Ibid.*, "Los repertorios", 15- IX-1939, p.3.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Antonio de Obregón. ARRIBA, "El género en boga", 16-I-41, p. 3.
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*.
- (9) *Ibid.*, "El sainete", 4-VIII-39, p. 3.
- (10) *Ibidem*.
- (11) Antonio de Obregón. ARRIBA, "En las ruinas de La Zarzuela", 2-VII- 39, p. 3.
- (12) *Ibidem*.
- (13) A. de Obregón. ARRIBA, "Estreno de Alhambra en Eslava", 6-X-39, p. 3.
- (14) Obregón, ARRIBA, "Las revistas", 18-V-39, p. 3.
- (15) *Ibidem*.
- (16) Obregón, ARRIBA, "El teatro de las Organizaciones Juveniles", 13-VII-39, p.3.
- (17) *Ibidem*.
- (18) *Ibidem*.
- (19) *Ibidem*.
- (20) *Ibidem*.

(21) *Ibidem.*

(22) *Ibidem.*

(23) *Ibidem.*

(24) Obregón, ARRIBA, "¿Por qué no también un teatro de títeres? (Para las jerarquías de O.J.)", 16-VII-39, P. 3.

(25) Obregón. "El S.E.U. del Magisterio inaugura el primer "guignol" de la nueva España". 20-VII-39, p.3.

(26) *Ibidem.*

(27) *Ibidem.*

(28) *Ibidem.*

(29) *Ibidem.*

(30) *Ibidem.*

(31) ARRIBA, "Hacia un teatro sindical", 18- VIII-40, p. 8

(32) *Ibidem.*

(33) Antonio de Obregón. "El rumbo del Teatro Español", ARRIBA, 5-II-40, P. 3.

(34) *Ibid.*, "El público", 30-V-39, p. 3.

(35) *Ibidem.*

(36) *Ibíd.*, "Existencia del público", 14-IV-40, p. 4.

(37) A. de Obregón. "La caracterización", ARRIBA, 16-vi-39, p. 3.

(38) *Ibíd.*, "La naturalidad", 30-I-40, p. 3.

(39) *Ibíd.*, "La gracia", 22-VI-39, p. 3.

(40) *Ibidem.*

(41) *Ibidem.*

(42) *Ibíd.*, "La censura de obras teatrales", 29-VIII-39, p. 3.

(43) *Ibidem.*

(44) *Ibíd.*, "Hacia una censura estética", 12-V-39, p. 5.

CAPÍTULO TERCERO

EL TEATRO CLÁSICO

El teatro clásico, pese a sus éxitos, no ocupó en las carteleras del teatro de posguerra el lugar que merecía. Sin embargo, varios ingenios de las letras clásicas españolas fueron magnificados a través de sus obras inmortales. Las reposiciones clásicas, como es ya sabido, pertenecen exclusivamente al repertorio y a la actividad del Teatro Español y el Teatro Nacional. Cualquiera que sean sus resultados, felices unas veces, menos felices otras, es necesario reconocer el esfuerzo de calidad que representa la actuación de estas dos compañías oficiales: aquella, dirigida por García Viñolas y Luca de Tena; ésta, por Escobar y Pérez de la Ossa.

Las obras más destacadas de este período que nos ocupa son La Celestina, de Fernando de Rojas, La vida es sueño, de Calderón y Las bizarrías de Belisa, de Lope.

Con motivo de la inauguración de la temporada en el teatro Español (14-XI-40), y bajo la orientación del Sindicato Nacional del Espectáculo de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., se repusieron La Celestina y La vida es sueño.

Comentando la reposición de La Celestina, el crítico destaca el mérito y la importancia de la obra: "... La Celestina, obra cumbre, verdadera película medieval, donde el lenguaje es mil veces superior a la música y a todos los medios de expresión del sentimiento y donde el tema del amor llega a la más noble y verídica exaltación que se ha conocido en el teatro. Ante este grandioso monumento humano, donde brilla la claridad de la mente española y

donde los valores de la erudición y la experiencia de los hombres son tan asombrosos como asombrosos son los escenarios que se suceden, se siente el estremecimiento que se experimenta ante los más considerables sucesos de la imaginación y de la creación de los hombres.(1)

La reposición fue un gran éxito. La obra fue seguida con gran interés por el público, y cálidos aplausos premiaron la labor de todos los que depararon el montaje afortunado de La Celestina. Como recalca el comentarista, "la empresa escénica ha sido ofrecida con naturalidad solemne y castellana. La obra ha sido interpretada con tal sobriedad, con tan buen estilo, que en ningún momento se recibió otra impresión que la más elevada y austera. Y, por lo tanto, la más natural, sin retorcimientos, sin amaneramientos, sin que ningún elemento extraño venga a enturbiar la grandeza literaria de la creación de Fernando de Rojas, porque ninguno podría compararse a la arquitectura del diálogo y a la agilidad del pensamiento." (2)

Otro gran éxito fue la reposición de La vida es sueño de Calderón de la Barca, una de las obras más destacadas del teatro universal; "cobró nueva vida" en el escenario del Teatro María Guerrero en la noche del 28 de noviembre del 40.

Dos semanas más tarde, el público pudo presenciar la representación de Las bizarrías de Belisa, de Lope, obra así acogida por la crítica del momento:

"Obra de postrimerías, con noble intento y vocación de teatro, con el máximo esfuerzo en todos sentidos, se puso en escena la obra de Lope de Vega Las bizarrías de Belisa, preparada, ensayada, presentada con todo cuidado y cariño. Muchas veces hemos elogiado la campaña dramática del Español, y el suceso teatral tiene ya la fuerza propia y suficiente

rango para que no precise de nuestras reiteradas alabanzas. Todo esto revela una pasión por el teatro del pasado y un deseo tan noble y tan logrado de buen teatro, que forzosamente nuestra crónica ha de ser breve, con la sinceridad de las cosas que no tienen sino una sola y agradable cara.

Parece que Las bizarrías de Belisa fue la última obra del famoso ingenio español, y que la escribió en 1634. Posterior a La Dorotea, Lope de Vega puso en ella toda su sencillez, su garbo y su fuerza de gran autor. Dueño de todos los recursos de la invención y poéticos, Lope realiza un retrato del Madrid popular, que luego iba a constituir tan vasto manantial de temas y de géneros.

Felipe Lluch Garín, el adaptador de La Celestina, ha realizado una versión cuidada y llena de aciertos, reveladores de su gran conocimiento del teatro del pasado...

No es Las bizarrías de Belisa ningún acontecimiento excepcional en la caudolosa y considerable obra del "Fénix de los Ingenios"; pero posee todos los elementos indispensables para que su presentación suponga una jornada memorable en nuestro clima teatral, y, además, ha sido llevada a cabo a la escena con ambiciones y naturalidad que - hay que repetirlo- desconocíamos en nuestro mundo y hábito.

... Fue gustada con delección por el culto público que llenaba el Español" (3).

Hablábamos de la ausencia que calificamos de anormal de las obras clásicas en la cartelera. La razón por la cual no podemos admitir esta ausencia es que, a nuestro parecer, "son obras ininterrumpidamente actuales", para emplear una expresión de Francisco Ruiz Ramón, que opina que "la actualidad de ese teatro, lo que le mantenía vigente, no era el que sus temas dramáticos fueran en sí actuales, sino que sus temas, cualesquiera que fuesen

(bíblicos, de historia extranjera o española, antigua o moderna, novelescos, etc...), estaban pensados y sentidos desde el hoy de todos los españoles y para ese hoy. Es decir, lo radicalmente actual era el punto de vista español - y aquí español no es accidental sino esencial- desde donde o a través del cual se interpretaba la realidad del universo. Este punto de vista, compartido - porque convivido- por cada espectador, permite el nacimiento de un teatro universal..." (4)

La ausencia de Calderón y Lope, los dos máximos dramaturgos del teatro clásico español de la escena durante mucho tiempo no se podría entender en un régimen que se proclama tradicionalista. Escribe el crítico:

"El teatro español, es preciso recordarlo, es el mejor y más interesante del Mundo por su diversidad de géneros, derroche de fecundidad y de ingenio, altura poética y temperatura espiritual, si lo comparamos con lo que ofreció al finalizar la guerra, cuando la vida teatral se reanudó sin el menor cambio.

La falta de autores, agravada por la desaparición o decadencia de algunas primeras figuras y por la carencia de nuevos ingenios, vino a agravar la dolencia que se venía padeciendo: eran verdaderas cenizas las que había en los escenarios con anterioridad al 18 de julio. Al teatro español le minaban la falta de ingenio y de invención, de amaneramiento, el tópico y la mediocridad. Como fenómeno del tiempo, acabadas las rachas del teatro íntimo o de arte, tan combatido y a veces tan recordado, fue sustituido por el denominado "teatro del pueblo" y vinieron aquellas sesiones de los teatros populares, donde se representaron obras ínfimas, de poetrastros o autores de folletines frustrados, y en las que se intentaba cantar el marxismo en prosa y en verso." (5)

NOTAS

(1) ARRIBA, 14-XI-40, p. 3.

(2) *Ibidem*.

(3) *Ibidem*, 18-I-41, P. 3.

(4) Francisco Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900). Ed. Cátedra, 1988, Madrid, p. 149.

(5) Antonio de Obregón. ARRIBA, 4-V-39, p. 3.

CAPÍTULO CUARTO

EL TEATRO EXTRANJERO.

Shakespeare por encima de todos.

El teatro extranjero vertido al castellano encontró buena acogida tanto en el público como en la crítica teatral, y, sin ninguna duda, obtuvo mayor fortuna que el teatro clásico español en la cartelera.

Tomás Borrás vertió del inglés El solterón de Child Charpentier, representado por Pepe Isbert, en Maravillas. En la temporada del 41, tuvieron mayor fortuna los comediógrafos italianos. Recordemos La ofrenda de la mañana, de Forzano, representada por Ana María Noé y Enrique Guitart, traducción de Marquina y Guichot; Usted no es mi marido, de Benedetti, versión de Tedeschi y Montero Alonso y representada por la compañía de Niní Montiam. No olvidaremos Napoleón, de Mussolini y Forzano, drama histórico donde lo importante "se debe al genio político y lo demás al profesional de la pluma. Es una obra considerable, y sirvió además para que viésemos una espléndida interpretación de Guillermo Marín".(1)

El Enrique IV de Pirandello, puesto en escena por Rambal, traducido muy bien por Tomás Borrás, constituyó un acontecimiento, pues se trata sin discusión de una de las obras más extraordinarias del teatro moderno y más fundamentales también. "Pasó la idea del Pirandello como agitación literaria, y el gran autor italiano está ya situado en la inmortalidad. Rambal realizó con mucho talento el personaje".(2)

Al día siguiente de su estreno, el crítico escribía en las columnas de ARRIBA:

"Anoche tuvo lugar en Madrid un verdadero acontecimiento teatral: el estreno de una obra ya famosa en el teatro contemporáneo, Enrique IV, de Luis Pirandello. Entre Shaw y Pirandello.

Creemos que Enrique IV es la más firme y sugestiva de las obras del célebre autor, y lo que más le aproxima al gran teatro de todos los tiempos. Para nosotros españoles la "alta tragedia" de este autor tiene singular interés, ya que Calderón de la Barca es una de las más grandes influencias que Pirandello revela a través de su producción teatral..." (3)

Suspenso en amor fue representado en abril del 40 por Irene López Heredia y Mariana Asquerino en el Lara, y obtuvo un éxito completo. La deliciosa comedia de Ladislao Fodor fue un acontecimiento en la vida teatral madrileña. "Refiere esta amable pieza teatral la vida diaria de aulas y profesores, la tristeza de los finales de curso y del año académico, la existencia igual y monótona con las minucias de cada jornada, y junto a esta vida parada de los maestros, de las paredes y de las horas de clase, el autor ha sabido ver el arroyo claro de las promociones de chicas que pasan, lo mudable, risueño y a veces cruel de la juventud." (4)

"Mujeres, la célebre obra mundial de Claire Boothe, traducida por Samuel Ros, fue un éxito literario y de público, y en el Alcázar, tuvo lugar con esta obra la consagración como primera actriz de María Paz Molinero, gentilísima y elegante figura del teatro actual. María Paz viene a la escena con cualidades y dotes que no pueden ser más estimables que hace años no se daban en actriz alguna; podemos decirlo con alegría." (5)

Lo mismo podremos decir con traducciones como Medio minuto de amor, de Aldo

de Benedetti, El conde de Rochester, de H. Vere Staepode e Ivan Noe, L'annonce faite à Marie, de Paul Claudel, La primera Legión, de Emmet Lavery, etc...

El teatro francés obtuvo mucho éxito entre las obras traducidas al español y representadas en los coliseos madrileños. L'annonce faite à Marie tuvo una acogida favorabilísima de nuestro crítico, Antonio de Obregón que comentaba al día siguiente de su estreno: "... La interpretación de la obra del francés Paul Claudel, estrenada en el María Guerrero nos trajo ese aire europeo, ese estilo de representar que nos faltaba hacía tiempo y que es siempre una encantadora lección. Armonía en las voces, cuidado del matiz, valor en el modo de acometer la dificultad..." (6)

Valorando la obra y teniendo en cuenta la medida de las ambiciones del creador que es Paul Claudel, Antonio de Obregón escribe: "Claudel realizó una empresa difícil. Cantó el sacrificio y el drama del amor y la atracción de la tierra lleno de inspiración cristiana y empleando los elementos más legítimos y tradicionales del teatro. Las dos figuras femeninas que encarnan el bien y el mal están trazadas con valentía y poseen la solidez de los personajes perdurables." (7)

La primera Legión, comedia de Emmet Lavery, traducida al español por Alvaro Cunqueiro, fue estrenada en el Español el 3 de octubre de 1940, y obtuvo una acogida favorabilísima. La comedia, presentada por el Teatro Nacional, obtuvo gran éxito en numerosos países en los que fue representada. La comedia es "un prodigio en técnica, armonía, intervención de lo sorprendente, justeza en la unión de todas sus piezas dramáticas, en la que nada falta ni nada hay que añadir: es decir, en una palabra, una obra concebida con talento y con elegancia por su espíritu extranjero." (8)

La acción se desarrolla en "un convento de jesuitas entre nueve padres y un médico - el doctor del convento de San Gregorio -, conservando todos los valores del verdadero teatro y exponiendo magistralmente la historia de una crisis de la fe." (9)

En cuanto a Shakespeare, pocos días antes del estreno de la obra francesa arriba mencionada, y con motivo del homenaje al teatro extranjero organizado por el teatro Español, se representó Falstaff y las alegres casadas de Windsor. Según el cronista, "constituye un suceso en la vida teatral madrileña la presentación de la famosa obra", antes de seguir unas líneas más adelante:

"... He aquí pues Falstaff sobre un tablado español.

Falstaff, cargado de tradición, de citas, de popularidad intelectual. Un lejano pariente de nuestro gran Sancho Panza, y como éste, desempeñando un papel sumamente importante en la palestral literaria universal. Hay tipos sancionados por la celebridad que compendian maravillosamente determinadas cualidades de los hombres; y Falstaff es uno de ellos.

Cuando Falstaff apareció - en el Enrique IV-, la Reina de Inglaterra cayó en la órbita de admiradores y gustadores del curioso personaje y mostró deseos de verle aparecer de nuevo en otra producción del gran dramaturgo inglés. Es cuando en muy breve espacio de tiempo - en catorce días, al decir de algún biógrafo- produjo esa pieza inimitable que se llama Las alegres comadres de Windsor.

Las alegres comadres de Windsor, o Las alegres casadas de Windsor representan la influencia italiana del genial dramaturgo, que se inspiró en una narración de aquel país, y merced a esta obra creció considerablemente su éxito y su popularidad. Es una de esas obras

admirables que acompañan al triunfo de un autor y que le ofrecen la gran recompensa, que fue siempre la estimación pública. Para nosotros, ofrece la particularidad de ser una de las obras shakespearianas en las que existen alusiones a cosas de España. En el acto tercero, Falstaff pide una "pinta" de Canarias con una tostada encima: "Trae; vaciemos vino de Jerez sobre el agua del Támesis, porque tengo el vientre tan frío que se dijera he tomado copos de nieve..." Sabido es que Shakespeare conocía perfectamente el castellano y elegía frecuentemente en sus obras nombres de personajes españoles, sugerencias históricas o citas de nuestros objetos y productos.

Obra satírica, con personajes y tipos soberbios: Falstaff, Slender, Ana Page, los amigos de Falstaff... El fanfarón, hablador, mordaz y mentiroso; el "señorito" rico y enfatuado; el cura, el juez rural, todos ellos venidos de su mundo, de su ambiente, hablando en su dialecto y con arreglo a sus costumbres y personalidad, se reúnen en esta comedia magnífica, que con otras tantas establecen en teatro verdades y normas inmutables, fundando personajes que se repitieron y multiplicaron en el teatro moderno: el hombre que emplea las palabras de un modo disparatado, el humorista, el rico inútil y banal - porque Slender es un antecedente del "señorito satisfecho" de Ortega-, los chistes, los juegos de palabras- algunos de ellos llenan escenas enteras-, el movimiento escénico que se basa en acciones simultáneas, todo, en fin, constituye a que las alegres comadres de Windsor sea una obra de interés primordial en el teatro. Ir a oírla es, a la vez, recreo y estudio, y nosotros creemos en la amenidad indiscutible de las obras eternas y verdaderas". (10)

NOTAS

(1) ARRIBA, 1-I-42.

(2) Antonio de Obregón. ARRIBA, 31-XII-40, P. 10.

(3) *Ibidem*, 26-IV-40.

(4) ARRIBA, 23-VIII-40, p. 3.

(5) *Ibidem*, 31-XII-40, p. 10.

(6) *Ibidem*, 8-VI-41, p. 3.

(7) *Ibidem*.

(8) *Ibidem*, 4-X-40.

(9) *Ibidem*.

(10) *Ibidem*. "Shakespeare en el Español", 30-V-41, p. 3.

CONCLUSIÓN.

A la hora de sacar conclusiones es cuando tratamos de hacer el balance del teatro español desde final de la guerra hasta ya entrado el 42. Y ¿qué decir?

Vuelto Madrid a la normalidad, uno de los temores de la gente del teatro era que se hubiera perdido aquel gusto por el teatro, que constituía una de sus características más nobles y tradicionales. Por fortuna, no fue así.

A pesar del explicable quebranto del espectáculo por las circunstancias de la guerra y la reconstrucción, el teatro, durante el año 1939, constituyó una de las notas destacadas de la actualidad, con el regusto de los estrenos, los saloncillos, los entreactos, las opiniones.

"Siempre habíamos deseado un tiempo en el que se discutiese sobre teatro, sobre arte, sobre poesía o sobre la novela policíaca, porque era señal, que hoy tenemos, de que la política había entrado por cauces normales y definitivos. Y yo puedo asegurar cómo apasionan más que antes las cosas del teatro por el barómetro de las cartas que se reciben, el parecer de comunicantes que nos escriben de tantos puntos de España, y hasta por el número de comedias de los noveles, que son más que nunca.

Se ha vuelto a los teatros, a la convivencia de autores y críticos, a la vida literaria, en fin, abierta sin duda a todos, pues que en teatro, como en todo, el valor auténtico acaba por imponerse, y puede el lector tener la seguridad de que no habrá genios desconocidos que lamenten su ruina moral y material por los bancos de los paseos públicos..." (1)

Hay que subrayar, al final del año 40, las aportaciones artísticas, que realizan los dos teatros que funcionan con intervención del Estado: el Español y el María Guerrero:

"...Hemos de sentirnos orgullosos primeramente de que en el año 1940, teatros del abolengo del Español y del María Guerrero están orientados hacia un sentido nuevo del arte dramático, respetuoso con el pasado y animado del mejor espíritu de renovación con respeto al montaje y a la presentación de las obras que interpretan. Madrid necesitaba este rango de tener dos de sus primeras salas dedicadas a esta misión que tanto habíamos querido desde lejos, cuando en los teatros madrileños se representaban los espectáculos propios de una urbe sometida a la tiranía marxista, agitados por la mediocridad, la abyección mitinesca, y los intelectuales poéticos que hacían pasar a la Numancia famosa por los engranjes de la propaganda roja. No otra cosa deseábamos para la capital recuperada y no otros programas habrían sido mejores que los que se han llevado a efecto".(2)

Hace falta destacar un acontecimiento: Jacinto Benavente, como ya señalamos, volvió a estrenar. Sus dos obras, Lo increíble y Aves y pájaros volvieron al teatro a mucho público alejado de él. Pero recordemos especialmente Lo increíble, la obra de la Comedia que continuó la gloriosa ruta dramática del autor de El mudo avaro. Lo increíble es una comedia brillantísima, que fue interpretada muy bien por los actores de la Comedia - según el decir de la crítica de la época - y el éxito de Jacinto Benavente en esta jornada no fue regateado por ningún crítico. Su éxito fue muy conveniente para el teatro español.

Otro dato optimista es la aparición de nuevos valores teatrales.

En el Alcázar, Samuel Ros dió a conocer un drama en un acto que consideramos como

digno de destacarse muy especialmente: En el otro cuarto.

"Tragedia sombría, llena de encantos, de fuerza, de expresión. María Paz Molinero obtuvo en esta obra un éxito señaladísimo. En el otro cuarto es de las cosas más verdaderas que se han visto en nuestro teatro". (3)

La zarzuela brilló en Eslava con Terol y Matilde Vázquez. Y el público siguió mostrando su vocación por el teatro en términos que no admiten duda. En general, la atención del público hacia el arte dramático - aunque algunas veces no sea arte dramático auténtico lo que se vea en los teatros - es uno de los factores más optimistas, junto con el trabajo de los actores españoles.

En cuanto al teatro clásico, sus obras siguen logrando los mismos éxitos de público y de crítica que en sus lejanos días de estreno. También el teatro extranjero que sigue movilizandobres en los coliseos madrileños, y los críticos no se cansan de destacar sus méritos.

NOTAS.

(1) Antonio de Obregón, ARRIBA, "*Síntesis del año teatral*", 31-XII-39, p. 9.

(2) *Ibidem*.

(3) *Ibíd.*, "*El año teatral en 1940*", 31-XII-40, p. 10.

CARTELERA.

1-ALCALA.

- Estreno del sainete en dos actos de Fernando Márquez y Luis Bellido, música del maestro Olmedo, titulado El Gato Negro. (27-III-41).
- Estreno de la zarzuela en un acto, Divina rebeldía, que consta de cuatro cuadros, de Francisco de Aizpuru, música del maestro Rebolló. (8-IV-41).
- Estreno de la zarzuela La reina fea, de Márquez y Llabrés, música del maestro Quiroga. (29-IV-41).

2-ALCAZAR.

- Estreno de Mujeres, comedia en tres actos, de Claire Boothe, adaptada a nuestro idioma por Samuel Ros, y presentación de la compañía María Paz Molinero. (13-IX-40).
- Estreno de En el otro cuarto, tragedia en un acto y tres mutaciones, de Samuel Ros. (24-XI-40).
- Estreno de El tío miseria, tragicomedia en tres actos, de Carlos Arniches. (1-II-41).
- Estreno de Banco, comedia en tres actos, de Francisco de Cossío y Adolfo Torrado. (24-V-41).

3-CALDERON.

- Estreno de Currito de la Cruz, zarzuela en dos actos y seis cuadros, de José Silva Aramburu y el maestro Luna, escrita sobre la novela de Pérez Lugín. (16-VII-39).
- Estreno de Monte Carmelo, comedia lírica en tres actos, divididos en cinco cuadros, de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Federico Moreno

Torroba. (19-X-39).

- Estreno de la zarzuela en dos actos, Pepe Montes, libro de López Núñez y Sicilia, música de Moreno Pavón, por la compañía lírica titular de Moreno Torroba. (13-IV-40).

-Estreno de Gran Casino, comedia en tres actos de Leandro Navarro. (13-XII-40).

- Reposición de la comedia de Jacinto Benavente, La otra honra, por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara. (2-I-41).

4-COLISEUM.

-Estreno del sainete lírico, en tres actos, Los brillantes, de Adolfo Torrado y Antonio Quintero, música de Jacinto Guerrero. (2-XII-39).

-Representación del drama de José Zorrilla, El zapatero y el rey. (13-III-40).

- Estreno de la zarzuela La canción del Ebro, libro de Calonge y Reoyo, música de Guerrero. (15-IV-41).

5-COMEDIA.

- Estreno de Los rojillos, comedia en tres actos, de Emilio Sáez, Antonio Paso (hijo) y Antonio González Álvarez. (18-VI-39).

- Estreno del juguete cómico ¡Que se case Rita!, de Paso (hijo) y González Álvarez. (19-VII-39).

- Estreno del juguete cómico La gracia de Dios, de Paso (hijo) y Sáez. (21-IX-39).

- Estreno de Mi niña, comedia en tres actos, de Pedro Pérez Fernández y Antonio Quintero. (10-XII-39).

-Estreno del juguete cómico en tres actos, Un marqués nada menos, de Antonio Paso. (1-II-40)-

- Estreno de Coctail-bar, paisaje escénico en una estampa, dos aguafuertes y unas mutaciones, de Joaquín Romero Marchent. (15-II-40).
- Estreno de la obra póstuma de Pedro Muñoz Seca, Entre cuatro paredes, comedia en tres actos. (8-III-40).
- Estreno de Lo increíble, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente. (26-X-40).
- Estreno de El amor sólo dura 2000 metros, comedia de Enrique Jardiel Poncela. (23-I-41).
- Estreno de La casa de los brujos, juguete cómico en tres actos, de Pedro Pérez Fernández y Antonio Quintero. (15-II-41).
- Estreno de la nueva comedia, Los ladrones somos gente honrada, en un prólogo y dos actos, original de Enrique Jardiel Poncela. (26-IV-41).
- Estreno de Los papaitos, comedia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. (6-XI-41)
- Estreno de ¡Madre!, comedia en tres actos, de Enrique Jardiel Poncela. (14-XII-41).

6-COMICO.

- Apertura del teatro Cómico, con la comedia en tres actos, Mis chavales, de Luis Vargas. (23-IX-39).
- Estreno de la comedia en tres actos Cartel de feria, de Francisco Serrano Anguita. (21-X-39).
- Estreno de la comedia en tres actos ¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas, de Joaquín Calvo Sotelo y Miguel Mihura. (26-XI-39).
- Estreno de la comedia dramática en tres actos, Rosario Ortega, de Leandro Navarro. (4-I-40).
- Estreno de La risa va por barrios, comedia burlesca de los hermanos Alvarez

Quintero. (7-IV-40).

- Estreno de Un duro en el bolsillo, comedia de J. Ramos Martín. (21-IX-40).
- Estreno de Tita Quina, comedia, de Luis de Vargas. (14-XII-40).
- Estreno de ¿Quién?, melodrama en dos partes y diez capítulos, de J. Ramos Martín. (9-I-41).
- Estreno de la comedia en tres actos, Puente de plata, de Antonio Quintero. (14-II-41).
- Estreno del juguete cómico entres actos, Un hijo, dos hijos, tres hijos, de Antonio Paso y Manuel Paso (hijo). (1-V-41).
- Estreno de El beso de la madrugada, comedia en tres actos de Adolfo Torrado. (4-XII-41).

7-CHUECA.

- Estreno de Rosas de España, apropósito en dos actos, divididos en doce cuadros, subcuadros, un prólogo y apoteosis, de Salvador Mauri y Maestro Cases. 11-V-39).
- Estreno de Los lunares, denominado pasatiempo asainetado por Paso (hijo), con música de Azagra y Muñoa. (8-VII-39).

8-ESLAVA.

- Estreno del pasatiempo cómico en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, Tú y yo somos dos, de José Mamos Martín y José Silva Aramburu, música de los maestros Faixá y Mollá. 26-V-39).
- Estreno de Mi marido está en peligro, comedia musical de P. Massa y Maestro Montorio. (7-V-39).
- Estreno de Las hijas de Lot, comedia de Francisco Serrano Anguita. (3-IX-39).

- Estreno de la comedia en tres actos Agua pasada, de Jorge y José de la Cueva. (11-X-39).
- Estreno de la comedia en tres actos, de Aldo de Benedetti, Treinta segundos de amor, traducida al castellano por José Juan Cadenas con el Título de Medio minuto de amor, representada por la compañía Bassó Navarro. (16-IX-39).
- Estreno de la farsa cómica, en tres actos, Tito Miqui, de Malfatti y Ramos de Castro. (12-XI-39).
- Estreno de la comedia de Carlos Somonte, La cenicienta del Palace. (2-III-40).
- Estreno de la nueva versión Peppina, del maestro Stolz; adaptación de Lozano y Arroyo, arreglo musical de Guillermo Cases. (1-VI-40).
- Estreno de La virgen de piedra, obra lírica de Jesús María de Arozamena y Juan Cuberta, música de José María y Ramón Bastida. (26-IX-40).
- Estreno de la comedia lírica Alhambra, de Fernández de Sevilla y Prada, música del maestro Díaz Giles (6-X-40).
- Estreno de Yola, zarzuela cómica de José Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de Quintero e Irueste, por la compañía de Celia Gámez. (15- III-41).

9-ESPAÑOL.

- Reposición de la obra Malvaloca en función homenaje a la memoria de su autor Serafín Álvarez Quintero (16-IV-39).
- Reposición de En Flandes se ha puesto el sol, canto en cuatro actos y en versos, de Eduardo Marquina. (30-IV-39).
- Reposición de Canción de cuna, comedia en dos actos, en prosa y verso, de Gregorio Martínez Sierra. (15-IV-39).

- Estreno del poema dramático, en tres actos y un epílogo, Con viento de proa, de los poetas Antonio Casas Bricio y José Méndez Herera. (4-VI-39).
- Estreno de la farsa en un prólogo y tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, El Conde de Rochester, de H. Vere Staepode e Ivan Noe, traducida por Ninf Montiam, celebrando su beneficio al actor Guillermo Marín. (29-XI-39).
- Estreno de La Santa Hermandad, poema dramático en dos jornadas, dividida cada una en cuatro cuadros, de Eduardo Marquina, por la compañía María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza. (8-XII-39).
- Estreno del poema dramático en dos jornadas, divididas en siete cuadros, La Santa Virreina, de José María Pemán. (30-XII-39).
- Estreno de La florista de la reina, obra del poeta Fernández Ardavín, folletín escénico en tres estampas. (23-III-40).
- Estreno de La "meiga" de Vilariños, comedia de Pilar Millán Astray. (16-VI-40).
- En función de gala, tuvo lugar la inauguración de la temporada en el teatro Español, con la obra de Fernando de Rojas, La Celestina, bajo la orientación del Sindicato Nacional del Espectáculo de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (14-XI-40).
- Estreno de la comedia francesa de Emmet Lavery, La primera Legión, traducida al castellano por Alvaro Cunqueiro. (4-XII-40).
- Estreno de Garcilaso de la Vega, poema dramático de Mariano Tomás, representando el papel de protagonista el poeta Manuel de Góngora. (24-XII-40).
- Presentación de la comedia Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega, seguida de la tonadilla La decantada vida y muerte del general Mamburí, de Jacinto Valledor. (18-I-

41).

- Reposición de la comedia de Seraffín y Joaquín Álvarez Quintero, El patio. (7-III-41).

-Estreno de Música, mar y campo, comedia en tres actos, de Matilde Ribot de Montenegro. (23-III-41).

- Estreno de Víspera, comedia en tres actos, de Samuel Ros. (15-V-41).

- Estreno de Falstaff y las alegres casadas de Windsor, "Variaciones sobre Shakespeare".(4-VI-41).

10-FONTALBA.

-Reposición del poema dramático de Pemán, El divino impaciente. (9-IV-39).

-Representación de Mi cocinera, comedia de Tristán Bernard, en tres actos y en prosa, adaptación castellana de Antonio Fernández Lepina. (4-VI-39).

- Reposición de la zarzuela antigua dramática en tres actos y siete cuadros, de Manuel Fernández de la Puente, música del maestro Caballero, titulada El lego de San Pablo. (17-IX-39).

- Estreno de la comedia ¡Qué lástima de hombre!, de Manuel y Antonio Paso. (19-XI-39).

-Estreno de ¿Quién me compra un lío?, juguete cómico en tres actos, de José de Lucio y Julián Moyron. (7-XII-39).

-Estreno de la tragedia en tres actos Enrique IV, de Luis Pirandello, traducida por Tomás Borrás. (23-VIII-40).

- Estreno de Un caradura, "melodrama cómico", en tres actos, de Adolfo Torrado. (28-IX-40).

- Estreno de El lobo feroz, farsa cómica en tres actos, de Vicente L'Hortellerie. (5-II-41).
- Estreno de la comedia en tres actos, Y vas que ardes, de Ramos de Castro y López Marín, celebrando su beneficio el primer actor Rafael L. Somoza. (29-III-41).

11-INFANTA ISABEL.

- Representación de Cuatro corazones con freno y marcha atrás, humorada en tres actos de Enrique Jardiel Poncela. (29-IV-40).
- Reposición de El nido ajeno, comedia en tres actos y en prosa de Jacinto Benavente. (6-V-39).
- Reposición de ¿Quién soy yo?, comedia de Juan Ignacio Luca de Tena. (7-VI-39).
- Estreno de Carlo Monte en Montecarlo, comedia de Enrique Jardiel Poncela, música de Jacinto Guerrero. (17-VI-39).
- Estreno de Un marido de ida y vuelta, comedia de Enrique Jardiel Poncela. (27-X-39).
- Estreno de la leyenda china en tres actos, divididos en ocho cuadros y un prólogo, Cui-Pin-Sing, de Agustín de Foxá. (14-XII-39).
- Estreno de la obra póstuma de Pedro Muñoz Seca, La tonta del rizo, comedia en tres actos. (30-XII-39).
- Estreno de la comedia Quiero ver al doctor, de Mercedes Ballesteros y Claudio de la Torre. (24-II-40).
- Estreno de la comedia ¡Anda con Elsa!, de Pedro Pérez Fernández. (17-II-40).
- Estreno de El famoso Carballeira, comedia de Adolfo Torrado. (23-III-40).
- Estreno de Mosquita en Palacio, comedia en tres actos de Adolfo Torrado. (16-

X.40).

- Estreno de la comedia en tres actos La infeliz vampiresa, de Adolfo Torrado. (7-II-41).
- Estreno de Se alquila un novio, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza. (15-III-41).
- Estreno de la comedia en tres actos, Los vestidos de la señora, de Luis de Vargas. (25-IV-41).
- Estreno de Chiruca, comedia en tres actos, de Adolfo Torrado. (27-IX-41).

12-LARA.

- Reposición de La Casa de la Troya, novela de Pérez Lugín, adaptada por Manuel Linares Rivas. (30-IV-39).
- Estreno de la comedia en tres actos y en prosa, Amor, patria y caridad, de Luis Teijeiro. (25-V-39).
- Estreno de Fulanito y Menganita, juguete cómico en tres actos, de Luis Fernández de Sevilla. (13-XII-39).
- Estreno de Espuma del mar, comedia de Juan Ignacio Luca de Tena. (6-IV-40).
- Estreno de la comedia en tres actos y en prosa, Suspenso en amor, de Ladislao Fodor, traducida y adaptada al castellano por Tomás Borrás. (26-IV-40).
- Estreno de Aves y pájaros, comedia de Jacinto Benavente. (31-X-40).
- Estreno de la comedia Bandera blanca, comedia dramática de Antonio Quintero. (6-XII-41).
- Estreno de la comedia dramática El rescate, de Horacio Ruiz de la Fuente. (27-IV-41).

13-MARAVILLAS.

- Estreno del disparate cómico en tres actos La voz de Cordero, de Luis García Silva. (7-VII-39).
- Estreno de la comedia Yo soy tú, de Antonio Paso (hijo). (29-XI-39)
- Estreno de Déjeme usted que me ría, juguete cómico de José de Lucio. (15-III-41).
- Estreno de la comedia Gloria Linares, de Antonio Casas Bricio. (5-VI-41).

14-MARIA GUERRERO.

- Estreno por la compañía del Teatro Nacional del cuento de aldea, en cuatro actos, El pobrecito carpintero, de Eduardo Marquina. (4-V-40).
- Estreno por la compañía del Teatro Nacional de La respetable Primavera, "comedia optimista", en tres actos y en prosa, de Ramón Escohotado. (22-V-40).
- Estreno del drama político, Hombre de partido de Rino Alessi, adaptación de Fantucci. (7-VI-40).
- Estreno de Las ranas, comedia dramática en tres actos, de José de la Cueva. (15-XI-40).
- Reposición de La vida es sueño, de Calderón de la Barca (29-XI-40).
- Estreno del drama en tres actos, el último dividido en dos cuadros, Llegada de noche, del autor alemán Hans Rothe, traducido por Alberto García Sastre. (8-XII-40).
- Estreno de la comedia norteamericana Vive como quieras, de Moss Hart y George F. Kaussmann, traducida por Alberto García Sastre (28-I-41).
- Estreno de L'annonce faite à Marie, misterio en cuatro actos y seis cuadros, de Paul Claudel, por la compañía francesa de Eve Francis. (8-VI-41).

15-MARTIN.

- Estreno de la "testamentaria cómicolírica" en dos actos, divididos en cinco cuadros, varios subcuadros y apoteosis, de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, música de Alonso, titulado Que se diga por la radio. (23-XII-39).
- Estreno de la comedia musical, dividida en veintidós cuadros, Mujeres a la medida, de Paso(Antonio y Enrique), música del maestro Forns. (18-IV-40).

16-MUÑOZ SECA.

- Estreno de El marido de Socorro, vodevil arrevistado en dos actos, de José Luis Garrido y Manuel Zaragoza, música de Sigfrido Rivera y José María Trueste. (15-VI-39).

17-PARDIÑAS.

- Estreno de La última ronda, comedia dramática de costumbres aragonesas, con prólogo, dos actos e intermedio musical de Antonio Pérez Juste y Mariano Bolaños, con ilustraciones musicales del maestro Azaga. (15-XI-39).

18-PAVON.

- Estreno de Mi niña es la Greta Gaibo, comedia asainetada, en cuatro actos y en prosa, de Custodio y Mantua. (24-VIII-39).
- Estreno de la humorada lírica Tengo dos lunares, libro de Garrido y Zaragoza, música de Francisco Davó. (23-XII-39).
- Estreno de la comedia lírica en tres actos y en verso, Solera del Sacro Monte, del Pastor Poeta y Orfila, con ilustraciones musicales del maestro Quiroga. (19-I-40).
- Estreno de Bronce y sol, comedia en tres actos de Antonio Quintero. (23-III-40).
- Estreno de A la entrada de Oviedo, comedia de Eladio Verde y presentación de la

compañía asturiana que dirige José Manuel Rodríguez. (14-VI-40).

19-REINA VICTORIA.

- Reposición de la obra de Pemán, Cuando las Cortes de Cádiz. (22-IV-39).
- Estreno de Te llamo y no vienes, opereta en dos actos, divididos en siete cuadros, libro de Paso y música de los maestros Azaga y Morás. (18-V-39).
- Estreno en sesión privada por la tarde y en público por la noche, de la comedia en tres actos, El delirio, de Antonio Quintero. (24-IX-39).
- º- Estreno de la comedia en tres actos y un epílogo, Cristina de Guzmán, profesora de idiomas, adaptación de Carmen de Icaza y Luis de Vargas de la novela del mismo título, de Carmen de Icaza. (17-XI-39).
- Estreno del juguete cómico, ¡Qué mala sangre tienes!, de Antonio y Manuel Paso. (6-IV-40).
- Estreno de la comedia en tres actos, El señorito Pepe, de Luis de Vargas. (10-X-40).
- Estreno de Ella no se mete en nada, comedia en tres actos, de José María Pemán. (7-XII-40).
- Estreno de Gracia y justicia, comedia cómica, de Antonio Quintero. (13-I-40).
- Estreno de Doña Polición, comedia en tres actos, de José Antonio Ochaíta. (15-IV-41).
- Estreno de la comedia Tuyo y mío, melodrama en dos partes y diez capítulos, de Joaquín Álvarez Quintero. (16-I-41).
- Estreno del romance morisco en tres actos y en verso, La leyenda de Zaida, original de Joaquín García y Florián Arjona. (10-V-41).
- Estreno de El corazón de las mujeres, comedia en tres actos, de Salvador Martínez

Cuenca. (21-V-41).

20-RIALTO.

- Estreno de una comedia denominada sentimental y popular, basada en una novela de Rafael Pérez y Pérez, titulada Madrina buena, con adaptación de Tejedor.

(23-V-41).

21-ZARZUELA.

- Las tripas del teatro, reportaje escénico de Jesús María de Arozamena y José Vicente Puente, estrenado en "El Reóforo" - teatro de la Zarzuela-. Espectáculos "Cifesa".

(5-VIII-39).

- Estreno de Unificación, diálogo de Jacinto Miquelarena, y de Nada menos que toda una mujer, comedia de Joaquín Pérez Madrigal. (12-VIII-39).

- Estreno de la comedia musical, La taberna del puerto, de Romero y Fernández Shaw. (23-III-40).

- Estreno de ...Y amargaba, comedia en tres actos, de Benavente. (21-XI-41).

* Representación en el paseo de las Estatuas del Retiro del auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, La cena del Rey Baltasar, por el Teatro Nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S.

* Estreno de Cancela, comedia dramática de Antonio Ochaíta y Rafael de León.

(29-XI-40).

PARTE SEGUNDA

**MANUEL DíEZ-CRESPO:
LA DÉCADA TEATRAL DE LOS AÑOS CUARENTA.**

INTRODUCCIÓN.

El teatro de los años cuarenta sigue con los problemas ya conocidos anteriormente. Manuel Díez-Crespo sustituye a Antonio de Obregón en las críticas dedicadas al arte escénico en las columnas de ARRIBA.

Continúan estrenando veteranos y viejas glorias del arte dramático como el maestro Jacinto Benavente y Eduardo Marquina que, como lo subraya Arturo Ramoneda (1) ejercía una notable influencia en el teatro histórico en verso de la postguerra. Se reestrenan abundantes obras de autores como del malogrado maestro del astracán, autor de la inmortal joya cómica, La venganza de Don Mendo, don Pedro Muñoz Seca; también obras de Carlos Arniches, que todavía, hasta 1944, da a conocer algún texto nuevo, y los hermanos Álvarez Quintero (Serafín había muerto en 1938, y Joaquín morirá seis años después).

Junto a ellos, vienen otros dramaturgos, cuyas obras van a conocer en los coliseos madrileños notables éxitos de público, aunque a veces la crítica científica no comparte la opinión favorable de los espectadores. Se destacan autores ya conocidos como José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, que, "siguiendo las pautas del teatro benaventino, se orientan hacia los dramas trascendentales y profundos, en los que se defienden los más rancios valores tradicionales (la familia, la religión, el principio de autoridad, la rígida división de la sociedad en clases...)" (2).

Otros autores, sobre todo de los más jóvenes, llamados comúnmente autores noveles,

invaden con sus obras primerizas los carteles madrileños. Cultivan "la comedia de evasión, superficial, intrascendente, con una visión amable de la vida, y que no está exenta muchas veces de gracia, ingenio y calidad literaria", según Arturo Ramoneda (3). Los más destacados de ellos son Víctor Ruiz Iriarte, Claudio de la Torre, Enrique Osete, Horacio Ruiz de la Fuente. Otros conocieron muchos éxitos de público en sus estrenos. Entre ellos podemos mencionar nombres como Antonio de Lara "Tono", Enrique Suárez de Deza, Felipe Sassone y Julio Alejandro.

Cabe destacar el lugar muy importante que ocupa, sin ninguna duda, el teatro de Enrique Jardiel Poncela entre los dramaturgos que siguen estrenando. Su teatro "antirrealista, imaginativo, con tendencia hacia lo inverosímil, aunque no siempre fuera comprendido por el público, tiene una innegable originalidad y puede considerarse como procedente del posterior teatro del absurdo". Sin embargo, si el teatro de don Enrique ha conocido buena acogida de público, no se puede decir lo mismo por lo que a la crítica se refiere.

Otro dramaturgo se da a conocer con gran éxito al estrenar su primera obra escénica, Historia de una escalera, en el teatro Español, el 14 de Octubre de 1949. Éste es Antonio Buero Vallejo. Con él "se inicia un cambio importante en el teatro español". Para Gonzalo Torrente Ballester, "en 1949, el público madrileño, harto de convenciones teatrales, acudía a las presentaciones de Historia de una escalera a contemplar algo más hondo que la realidad - porque la mentira es una forma de realidad-. Iba a ver la verdad, sencillamente".

¿Más autores? Desde luego, bastante más. Todos ellos autores de obras de mayor o menor éxito de público y de crítica. Se puede mencionar a Carlos Llopis, Francisco Serrano Anguita; Antonio, Manuel y Enrique Paso; Julia Maura; José de Lucio; Fernández Sevilla; Luis Fernández Ardavín; Soriano Andía; Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente; Leandro

Navarro; Adolfo Torrado...

Eso por lo que al teatro moderno se refiere.

En cuanto al teatro clásico, Lope viene por encima de todos. Y, como siempre, y respetando la tradición, se repone el Don Juan Tenorio a lo largo de la temporada, sin que la inmortal obra conozca el menor repulso de parte del público. El Teatro Español Universitario repone obras de autores clásicos y famosos como el autosacramental de Valdivieso, El hijo pródigo. Asistimos también a representaciones de obras de Tirso de Molina y de Calderón de la Barca. En 1943, se repone Don Álvaro o la fuerza del sino, obra del duque de Rivas, "como símbolo de un nuevo acercamiento a los valores y a las fuentes de nuestra cultura"- comenta Díez-Crespo en una de sus críticas.(4)

Teatro que podemos situar entre tradición y modernismo también tenemos con la adaptación de una obra de don Miguel de Cervantes a la escena moderna, El curioso impertinente; la actualización de Electra por José María Pemán, y el "estreno" de Don Juan Tenorio, de Zorrilla, con vestuario y decorados de Dalí.

En el teatro extranjero presente en los coliseos madrileños, hay muchas traducciones y adaptaciones muy bien hechas a la escena española. Se destacan más los teatros francés, inglés e italiano, por orden de importancia en cuanto al número de obras presentadas. Los siguen los teatros húngaro, norteamericano, alemán, lusitano, griego, belga y ruso. El teatro de habla hispánica no está ausente. Se representan obras de autores argentinos, mejicanos y chilenos. Sin embargo si el teatro francés viene en primer lugar en cuanto a la importancia numérica, el autor que más ha ocupado en este capítulo los carteles madrileños es el inglés William Shakespeare.

Y para terminar esta parte del teatro de los años cuarenta, prestaremos atención a los

comentarios hechos por intelectuales del momento sobre el estado del teatro español de la época. Reflejaron sus opiniones a través de las páginas de ARRIBA como para complementar, criticar o apoyar las críticas del titular, Manuel Díez-Crespo. Hay nombres propios, y entre ellos mencionaremos a Patricio González de Canales, Diego Fernández Collado, Melchor Fernández Almagro y Eduardo Aunos.

NOTAS.

(1) Arturo Ramoneda. Antología de la Literatura española del siglo XX, S.G.E.L., Madrid, 1988, P.641.

(2) *Ibidem*.

(3) Arturo Ramoneda. *Op. cit.*, p. 641.

(4) ARRIBA, 15-V-43.

CAPÍTULO PRIMERO

MANUEL DíEZ-CRESPO : EL PERSONAJE.

I-1. Datos biográficos.

Nació en Ecija, pueblo de Sevilla, el 26 de abril de 1911. Un año después pasará a Sevilla con su familia donde permanecerá hasta cumplidos los 29 años, cuando, en 1940, se trasladará a Madrid, C/ Conde de Peñalvar, 29, donde residirá definitivamente.

En Sevilla, pues, estudió toda la carrera y se licenció en Derecho. Más tarde, ejercerá la profesión de periodista y abogado, pero lo cierto es que más que la abogacía, sus actividades en el periodismo fueron donde más acertó en su vida, y más particularmente su dedicación a la crítica teatral periodística. "Una profesión ya larga- confesará él mismo - la de crítico de teatro me ha hecho soportar diariamente una serie de experiencias que, a falta de otras satisfacciones, me ha llevado a una superación tal vez hipersensible, de los gustos y experiencias artísticas, literarias y poéticas" (1).

Fundó y dirigió el periódico EE. Colaboró en muchas revistas y periódicos. Entre ellos ARRIBA y la revista sevillana MEDIODÍA donde aparecieron sus primeros poemas.

Manuel Díez-Crespo recibió muchas distinciones literarias: el Premio Nacional de Literatura, el de Crítico de Teatro y el "Ciudad de Sevilla". Fue miembro de las Reales Academias de Buenas Letras de Sevilla y de Córdoba.

Escritor, poeta, ensayista, publicó libros de poesía y de ensayo.

Libros de poesía publicados: La voz anunciada, libro que la crítica del momento consideró

como el mejor del mes de su publicación, 1941. Escorial, 1942.

Memorias y deseos, 1952. Editora Nacional, 1958.

Yo y mi sombra, Municipal de Sevilla, 1974.

Ni más ni menos (*).

Libros de ensayo: Santa Teresa. Biografía, Bureba, 1960.

El teatro, sus luces y sus sombras (*) .

Manuel Díez-Crespo murió recientemente en Madrid en enero de 1993, a los ochenta y dos años.

I-2. Díez-Crespo: el poeta y la literatura fascista española.

Como acabamos de ver, en la producción literaria de Manuel Díez-Crespo, dominan las obras de poesía, género que ha cultivado mucho más que los otros y que le colocó entre los poetas más destacados de la literatura fascista española como veremos más tarde, aunque reconozca que su obra en verso le satisface poco. ¿Sus poetas predilectos? Son muchos, según dice: Homero, Shakespeare, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Petrarca, Fray Luis, Lope, Quevedo, el Arcipreste, Cervantes, Jorge Manrique, Bécquer, Baudelaire, Verlaine, Cernuda, Alberti, Larr-a, Valle-Inclán, Rubén, Antonio Machado... Los libros que más le gustaría si tuviera que formar una biblioteca minúscula: la Biblia, el Quijote, las obras de Shakespeare y Verlaine.

(*) Lugar y fecha de publicación no vienen mencionados.

¿Qué concepción tiene nuestro poeta de la poesía? Veamos sus contestaciones a un cuestionario promovido por la Revista Archivo Hispalense, en las cuales opinó entre otras cosas: "Todo intento poético es una tremenda aventura dramática de la que se sale mejor o peor parado, pero de la que, en definitiva, es el poeta el que la realiza, sufre y siente más o menos satisfecho, según su sensibilidad e inteligencia. Las reacciones del espectador poco deben importar al verdadero poeta. La poesía - aún la más lograda o reconocida- pasa, como privada, también tiene sus "momentos"- Personalmente- ¡ que le voy a hacer! - cada día me siento más exigente con las tareas del espíritu...

Estoy de acuerdo con Jorge Guillén en cuanto a los conceptos de poesía pura y compleja... Creo que la subjetividad poética es difícil de encontrar actualmente . Difícil, no imposible. Todo cuanto conozco en estos años de creación poética me parece vulgar, ya conocida, es decir, mal imitada, degenerativa. En cuanto a lo "nuevo", en su tendencia más o menos realista, más o menos social, me parece algo así como el editorial de un periódico puesto en verso, o cortado en versículos. Me refiero con esto exclusivamente a la poesía lírica..." (2)

Hablando de nuestro poeta en el prefacio de La voz anunciada (3) Fray Justo P. de Urbel escribía: "Le vi por primera vez en Sevilla. Entonces me decía versos de la Cruzada, elegías de los caídos, epinicios entusiastas, cantos de los paladines... Le conocí en el claustro de Silos, entre los montes adustos y fervientes de Castilla la Vieja. No podéis imaginaros la impresión que me hizo ver a este sevillano tan profundamente poseído y como embrujado por el misterio de la abadía milenaria. En su tierra hay reliquias maravillosas de arte moro y cristiano, hay ritos cuya belleza no se puede negar, hay largos caminos bordeados de aguas y de huertos, hay olivares ungidos de paz divina, y sonrisas inefables, y olores de azahar, y cantos embriagadores, y bosques de arrayanes, y naranjos, entre los cuales se alegra la vida

y hace el amor su nido. Pero él llegaba a un rincón de Castilla, y su alma vibraba como cuerda de un arco, se sumergía gozoso en el ambiente de la vida monacal, recogía los ecos de la tradición, arrancaba ávidamente a las piedras viejas los secretos de antaño, interrogaba a las arpías, y a los ángeles y a los genios...

Este joven, este meridional... como Verlaine en otro tiempo... ha descubierto el tesoro inexhausto de belleza y de gracia que se esconde en ese mundo prodigioso de la oración litúrgica. Ha encontrado la eternidad, y lleno de fervor, con la curiosidad de un niño, con la codicia de un poeta, ha recorrido sus galerías bullentes de sonoridades, ha respirado sus aires, cargados de esencias de infinito, y ha contemplado sus horizontes alegrados por soberanas transpiraciones" (3).

La voz anunciada es un libro de poemas entre los cuales a título informativo , proponemos el siguiente titulado << Procedamus in pace >> , el último del libro.

*Hermanos: la torpeza de la ira
al corazón envuelve,
y lo que es paz, cuando en recelo mira,
a la sangre revuelve*

*Dejad los miembros dentro del sentido.
Mirad los pajarillos:
nunca vimos un cántico perdido,
ni sus trinos sencillos,*

fueron menos profundos en lo errante,

*que la envoltura eterna
en donde nada serio está vacante:
la vida es siempre tierna.*

*Todo es amor, aun en furor sangriento.
Por eso no es medida
quedarnos fuera del conocimiento
que nos dejó la herida.*

*Y pues buscáis la majestad del prado
cuanto la paz no llega,
¿ por qué no dais las venas al soñado
corazón que nos riega?*

*Saludemos el alba que a nosotros
ilumina en el bien.
Y saludemos los unos a los otros,
procediendo en paz: Amén.*

(pp. 105 - 107).

J. L. Gómez Tello dedicaba un artículo a este libro de Díez-Crespo, en el ARRIBA
del 24 de junio de 1941:

*" < < Un astro es la medida
del tiempo en esta Era... > >*

Proclama así Manuel Díez-Crespo con su libro reciente -La voz anunciada, que Escorial lanza - la verdad auténtica del hontanar humano. El hombre, en coordenada ideal, logra su relación con lo eterno abriendo los ojos ante la inmensa maravilla, ante el gran milagro y ante el milagro sencillo y delgado que se da cada minuto. Los versos de esta poesía bellísima de Díez- Crespo son un camino de piedras blancas bajo el vuelo del Espíritu Santo, y entre la voz amarilla de las espigas que expresan la siega.

Con brazos aun impúberes, el poeta - en el claustro de Silos - recoge brazadas de estrofas, que lleva como flores de sabiduría en la mañana de Kamos y en la tarde violeta de la liturgia y en el azul doblado de la voz de las campanas. Su transparencia capta dones gratuitos de lo alto. Es una cima de donde baja una música de órgano. Poner el verso al nivel de lo natural sería rebajar su sentido, que se cifra, justamente, en su carácter sobrenatural como entre alas de ángeles.

< < - Has pasado en un vuelo

¡oh, ángel!, y mi sangre tras ti sube

reclinada en tu cielo - > >

Una sobriedad así, una gravedad que es < < sobriam ebrebitem spiritus > > , colma el vaso de la forma perfecta.

Lo bello que cabe hacer en poesía es recorrer los caminos. Y el más bello camino es éste que recorre Díez- Crespo en su libro. Camino azul de la liturgia bajo las claras campanas en flor cuando en el abril del paisaje los dedos del Señor han rozado con su luz las paredes de los huertos, las copas de los árboles y el corazón del hombre. Amor conmueve. En esta poesía había de estar el arranque del camino y de la sandalia. Todos marchamos por ella, con nuestra vida, que pesa, a cuestas y un ángel delante. Un ángel en la invocación de la página

primera, tapando con el temblor de sus alas la espiga delgada y verde de la voz del hombre.

< < -¡Oh, ángel sigiloso!,
y tu voz abstraída que perfora
de la luz lo animoso. > >

La luz es clara en estos versos, porque con el poeta sabemos que < < en el alma del que adora siempre nace una estrella > > . Sí. Ha florecido un almendro de poesía en nuestra sangre joven."

Sin embargo Manuel Díez-Crespo fue más conocido como poeta al servicio del fascismo español, siendo uno de los intelectuales más destacados de la Falange Española y Tradicionalista, que ni un solo momento vacilaron en utilizar su pluma por el triunfo de la causa falangista. Sus numerosos artículos en las páginas de ARRIBA sobre temas del momento no nos contradicen. Julio Rodríguez Puértolas - otra vez recurrimos a su obra, Literatura fascista española- le coloca entre los grandes poetas del fascismo español. Colaboró nuestro poeta en la < < Corona de sonetos > > dedicada a José Antonio Primo de Rivera y en la < < Ofrenda lírica > > a José Luis de Arrese.

La < < Corona de sonetos > > en honor de José Antonio Primo de Rivera (Barcelona, 1939; Ediciones Jerarquía) es, como lo indica Rodríguez Puértolas, el segundo gran colectivo poético fascista de la guerra civil. Publicado recién terminada la contienda, incluye veinticinco sonetos de otros tantos autores, unos compuestos para la ocasión, y otros anteriormente. Se abre el libro con un dístico latino de Antonio Tovar: "*Hanc lavro viridi consertam sume coronam:/ Marmor habeb, ehev, quam tibi textit amor*", que aparece traducido a modo de colofón del volumen : "*Recibe, / tejida con verde laurel, / esta corona. / ¡ Ay! Tu tumba tendrá! la que para ti trenzó el amor*".

Manuel Díez-Crespo como sus camaradas de ideología se esfuerzan aquí, según el decir del autor del libro aludido, en un verdadero "tour de force", para ofrecer al fundador de Falange lo mejor de sus plumas. Figuran sonetos - el género poético más característico de los vencedores de la guerra...

Ignacio Agustí, José María Alfaro, Alvaro Cunqueiro, Eduardo Marquina, Eugenio Montes, Leopoldo Panero, José María Pemán, Fray Pérez de Urbel, Dionisio Ridruejo, Felix Ros, Luis Rosales, Adriano del Valle, Luis Felipe Vivanco. La plana mayor de la intelectualidad fascista española, en efecto, rodeada de otros varios ingenios menores.

Entre ellos, junto a Manuel Díez-Crespo, Manuel Augusto, García Viñolas, Carlos Foyaca, Román Jiménez de Castro, Eduardo Lloset, Alfonso Moreno, Pedro Pérez Clotet, Juan Sierra... (4)

Otro colectivo poético es la << Ofrenda lírica a José Luis de Arrese en el IV año de su mando >> (Madrid, 1945). En el colofón se señala que cuidó de la edición Darío Fernández Flórez, y que el libro, Ofrenda al amigo y al Ministro, se acabó de imprimir en Gráficas Valera, el 30 de Mayo de 1945, "festividad del Santo Rey Don Fernando III, patrón del ingenio militar y de la recuperada juventud española"...

José Luis de Arrese era a la sazón ministro-secretario general del Movimiento, puesto al que había accedido en Mayo de 1941, y del que fue cesado poco después de publicada esta "Ofrenda", en Julio de 1945. A los autores de los que ya se han hablado se añaden otros: Ginés de Albareda, Eugenio d'Ors, Gerardo Diego, Manuel Díez-Crespo, Román Escohotado, José Luis Estrada, José García Nieto, José Luis Gómez Tello, Pedro de Lorenzo,

Enrique Llovet, Manuel Machado, Alfredo Marquerie, Eduardo Marquina, Lope Mateo, José María Morón, Ferderico Muelas, Pedro Pérez Clotet, Fray Justo Pérez de Urbel, Felipe Sassone, Julio Trenas, Adriano del Valle... (5)

Más interés y complejidad que todo lo anterior ofrece el pensamiento y el ensayo fascistas posteriores a 1975. Tras la desaparición de la prensa del Movimiento, el diario El Alcázar constituye el refugio donde se aglutina buena parte de los autores que integran esta sección, de muchos de los cuales ya se ha hablado antes. Amén de Manuel Díez-Crespo podemos citar a Marcelo Arroita-Jáuregui, Juan Blanco, Diego Boscán, Alfonso Candau, Rafael García Serrano, José Luis Gómez Tello, Antonio Izquierdo (director), Pascual Maisterra, Ismael Medina, Angel Palomino, José María Sánchez Silva, Fernando Vizcaíno, entre otros... (6)

Y para terminar este capítulo, ofrecemos a título puramente informativo el << Soneto a Arrese >> de Manuel Díez-Crespo:

Soneto a Arrese

*Tú, en cuya diestra caben cinco rosas,
y en cuyas venas el audaz sentido
de la ancha España llevas concebido,
danos la mano en luz, sobre ambiciosas
quejas que en sombra pidan engañosas
conquistas de miseria en son herido.
El mundo del amor es un latido*

*que representa el himno de las cosas,
y tú el principio traes en la armonía
de una fe, de un camino y un desvelo.
Pero más en la tierra nadie espera.
Lo demás, son jardines en el cielo.
Lo demás, lo traerá la primavera...*

(Artese, p. 21.)

I-3. Díez-Crespo y la crítica teatral.

Como ya señalamos anteriormente, Manuel Díez-Crespo ejerció desde hace mucho tiempo su profesión de periodista en las páginas del periódico de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., así como en sus suplementos como SÍ. Y una vez cesado Antonio de Obregón en sus crónicas diarias del arte escénico, le sustituyó Díez-Crespo como crítico titular en ARRIBA, y eso hasta acabada la década de los años cuarenta, o mejor diríamos , hasta principiar la siguiente. Como periodista, sus artículos, sobre todo sobre temas políticos, ocupan una parte destacada en las páginas de ARRIBA, y en muy buen lugar. Presentar aquí una lista sería una cosa de nunca acabar.

En cuanto a su crítica de teatro, la ejerció con mucha dedicación, mucha regularidad y pasión, con un sentido de gran responsabilidad. Abarca, como ya aludimos, casi toda una década. Esto es, miles de obras estrenadas, reestrenadas o repuestas; centenares de autores veteranos como noveles, españoles como extranjeros, obras clásicas como modernas, y de todos los géneros como se solía ver diariamente en los coliseos madrileños.

Tratándose de la labor diaria del crítico, Díez-Crespo opina que le parece una labor llena del más saludable propósito de eliminación de lo falso y mediocre; pero, desgraciadamente, esta labor suele tener - afirma el poeta sevillano- resultados generales poco eficaces.

Según Díez-Crespo, la crítica teatral como la crítica de las demás obras de arte, debe ser el análisis meditado y consciente sobre la obra objeto de la crítica, y esto sólo para satisfacción o para reproche personal.

Pero ¿qué suele ocurrir? Nuestro crítico saca la conclusión de que "lo auténticamente

bueno, raras veces ha sido reconocido en el tiempo que vió la luz, y que, por el contrario, obras de ínfima calidad han sido elevadas a máxima categoría en su tiempo, y luego han caído mortalmente desinfladas, y nos lo demuestra echando una ojeada a los distintos períodos del arte dramático y a los diferentes escritores de nuestro entorno". (7)

¿Quiere esto decir que la labor del crítico es nula? Díez-Crespo parece casi convencido de ello: "como labor frente a la opinión pública, la labor del crítico es casi nula. En la temporada teatral que corre (1942) hemos podido apreciar que las obras que han tenido una crítica más importante han sido las que menos público han tenido. Como caso curioso podemos citar lo siguiente: a principios de año, Lola Membrives estrenó en Madrid una de las obras más interesantes de Pirandello, titulada La vida que te di, vertida magistralmente al castellano por Tomás Borrás. Se estrenó por la noche. Al día siguiente, todos los críticos de Madrid hicieron importantes crónicas sobre la obra. Pues bien, aquella tarde - era la segunda representación - no había en el teatro una docena de espectadores, y la obra hubo de ser retirada al día siguiente" (8).

Dando la otra cara de la moneda, Díez-Crespo evoca el caso de un autor muy criticado por su obra, la cual siempre recoge buena acogida popular.

"Pedro Muñoz Seca ha sido el autor más maltratado por los críticos. Cada comedia que estrenaba provocaba una indignación sin límites. Los llenos eran, sin embargo, absolutos a lo largo de cientos de representaciones." (9)

Y esto, ¿qué significa? La explicación nos la dio nuestro crítico: "Creemos que una minoría no puede, tan solo con su firma personal y un periódico a su disposición imponerse sobre la "circunstancia social". El medio ambiente es algo más poderoso que media docena

de personas al servicio de lo puro. La restauración de los valores de la cultura tiene que empezarse por la más elemental educación política y social. El teatro es el reflejo de la vida, y los temas grandes del mejor teatro español y europeo han sido hechos y trazados sobre el ambiente espiritual que los ha rodeado. La Metafísica, la Moral, la Teología, no eran familiares a la gente del pueblo del tiempo de Calderón, por ejemplo. Pero la Metafísica, la Moral y la Teología, sí era preocupación muy seria de muchos, y en el púlpito, en la cátedra, en las bibliotecas, con ardiente fe y prácticas severas habituales, se manifestaban de estas preocupaciones..." (10)

Profundizando más sus reflexiones sobre este fenómeno, Díez-Crespo trata de dar una explicación: "La irradiación de estas amplias minorías formaba un ambiente general más unido a problemas de saber y se sentía dentro de "su tiempo" , y como tiempo medido, consideraba la vida dentro de una razón y de una fe, sobre las que tenía que construir una vida...

Primero, pues, la creación. Después la crítica, y antes que aquella, el ambiente y la circunstancia de un saber, de una cultura y de una conciencia política de superación individual, dentro y a favor de lo colectivo" (11).

Manuel Díez-Crespo, según confiesa él mismo en una entrevista concedida a un colega periodista, Emilo Mario , hace sus críticas habituales de estrenos con urgencia. "Llego al teatro con gran prisa y me pongo a escribir con la mayor rapidez; mientras oigo cómo a mis pies trepidan las máquinas y veo acercándose de rato en rato, para llevarse un par de cuartillas o apurarme pidiendo original, a nuestro jefe de información"(12).

En cuanto a la crítica teatral, mejor dicho su actitud ante la crítica dura, Díez-Crespo

piensa que "es una forma indirecta de dar importancia a un "señor" que no lo merece de ninguna de las maneras. El papel del crítico es, eso sí, darle a una obra todo su significado, pero no ensañarnos con ella."

Por lo que al estado actual del teatro se refiere, nuestro crítico lo encuentra cada vez peor, "porque habiéndonos encontrado en un ambiente tan decaído, poco a poco se han dado como modelos de buen teatro ciertas obras espantosamente mediocres, las cuales han de producir más daño que las mismas malas" (13).

Opinando sobre Teatro y Juventud, Manuel Díez-Crespo piensa que ésta "no parece decidida a librar la gran batalla del teatro que ya libraron con éxito algunos autores del pasado siglo y de comienzos de éste. El teatro es algo muy duro y difícil, exige una vocación ante todo, un estilo personal, además de una cultura extensa y una sensibilidad adecuada". (14)

Un año antes ya culpaba a los jóvenes por su afán de originalidad y su deseo enfermizo de empezar por la "obra fundamental". "Esto - decía - demuestra falta de vocación, en contra de lo que parece. La seguridad en el éxito no ha ido nunca unida a la prisa por la absoluta revelación. La preocupación principal del joven ante el teatro ha de estar al servicio de la dignidad de lo mínimo. Construir sobre lo simple la arquitectura más recia y severa que puedan sus preocupaciones, para de ahí ir superando con temple y estudio lo que a la luz pública ha salido y ha podido ser observado a distancia por sus propios ojos. Pedir una obra "desde dentro" y verla desde este lugar, observando los detalles del organismo que ha de funcionar, es más importante que contemplar la estatua creada en sueños, desde fuera, y viendo sólo su grandeza en lo externo, sin saber qué causas la originan. Los resultados de una

experiencia "a priori", por el hecho de ser esto una absurda antinomía, sólo engendran monstruos híbridos. Esto en lo que se refiere a los que todo lo quieren hacer en un día y todo lo que hacen les parece malo..."(15).

¿Habrán sabido los jóvenes autores valorar por sus cuentas las críticas de Díez-Crespo? A la vista de lo que vemos más tarde en cuanto a sus nuevas producciones escénicas, podemos anticipar lo afirmativo, cosa que trataremos de desarrollar en su momento, más adelante.

Sin embargo, no se puede hablar del estado del teatro haciendo pura abstracción del otro protagonista del arte escénico que es el público. Hay, como diríamos, una interdependencia entre autor, actor y público. Y éste, como deja notar Manuel Díez-Crespo, "no debe marcar el ritmo, el tono; debe seguir las huellas que el autor quiera. El autor debe tomar de la vida, precisamente, lo que el público no sabe expresar; hacer sentir lo que es, en su concierto desconocido, o en su desconcierto ignorado. El público, al fin y al cabo - hombres y mujeres que contemplan - es la vida. Pero es vida sin florecer. El autor, poeta, jardinero divino, ha de sacar de la tierra revuelta la flor y el fruto dentro del marco de su estética. Y tenga por seguro que, si no se queda en adolescentes balbuceos, el público le seguirá " (16). De esto depende, en parte, el futuro y el éxito del teatro; y así, éste puede tal vez, andando el tiempo, recuperar algún día no muy lejano el lugar que mereció en tiempos añorados, dentro del Arte Literario.

NOTAS.

- (1) Breve antología poética de Manuel Díez-Crespo. Sevilla. Archivo Histórico, Literario y Artístico. 1965.
- (2) *Op. cit.*, pp. 1-2.
- (3) Fray Justo Pérez de Urbel. Prefacio de La voz anunciada, Escorial, Madrid, 1941, pp. 5-7.
- (4) Julio Rodríguez Puértolas. Literatura fascista española, Tomo I. Ediciones Akal, Madrid, 1987, p. 176.
- (5) *Op. cit.* pp. 430-431.
- (6) *Op. cit.* p. 803.
- (7) Manuel Díez-Crespo. Sí, suplemento semanal de ARRIBA, n^oLXIII, 1943, p. 13.
- (8) *Ibidem*.
- (9) *Ibidem*.
- (10) *Ibidem*.
- (11) *Ibidem*.
- (12) Emilio Mario. ARRIBA, 3-VII-43.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*.
- (15) Manuel Díez- Crespo. Sí, *op. cit.* << En torno a la crítica teatral>>.
- (16) Manuel Díez- Crespo. ARRIBA, << En las vacaciones del arte escénico>>, p. 5.

CAPÍTULO SEGUNDO :

EL TEATRO MODERNO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS CUARENTA.

Teatro moderno - o teatro de nuestro tiempo -, el teatro español de los últimos años ofrece un interés muy limitado, comparado a lo que fue en épocas anteriores. Se han estrenado cientos de obras, pero pocas de ellas ocupan realmente un lugar relevante en la historia del teatro español, y menos aún, como antaño con Calderón y Lope entre otros, en la del universal.

En realidad son pocos los temas fundamentales del teatro. Hoy, los críticos están casi unánimes en reconocer que el teatro de todo el mundo atraviesa una crisis como quizá no haya existido en ningún tiempo. Se va al teatro sin preparación alguna social, literaria, filosófica y poética. Las producciones dramáticas o cómicas de hoy carecen - en su opinión - de interés en general. "Dos cosas esenciales faltan al hombre de nuestros días - recuerda Díez-Crespo citando al ensayista Lawrence-: la meditación y la contemplación; sin estas dos cosas no hay posibilidad de obra de arte"- La verdad es que, añade nuestro crítico, estas dos cualidades no las posee, por desventura, el hombre de nuestros días.

Hasta entrado el año 50, el teatro sigue sin gran novedad. Lo que hace decir a Díez-Crespo que "si nos fijamos con atención en las obras teatrales con auténtica significación en la historia del arte dramático, veremos que no pasan de cien - abriendo un poco la mano - las que representan o significan algo; así, pues, lo demás es espectáculo. Espectáculo que

divierte más o menos, según el grado de ignorancia o de cursilería de cada generación de espectadores, pero, al fin y al cabo, espectáculo" (1).

Sin embargo, según las crónicas teatrales que vienen apareciendo en las páginas del periódico, no son muy pocas las comedias que han conocido gran triunfo de estreno - de crítica y de público. Y el crítico puntualiza: "una experiencia de muchos años, durante los cuales el cronista ha juzgado más de mil obras y ha presenciado la representación de cerca de mil, es suficiente para asegurar que gran parte del éxito de las comedias malas se debe justamente a las críticas terriblemente adversas y "concienzudas" que se han dedicado a los autores que hoy denigran con su insistencia la escena española. De absurdas polémicas, de "palos" morrocotudos y de perversas ingenuidades críticas ha salido la popularidad de ciertos nombres, que nada hubiesen sido si tan sólo unas líneas del "suceso" se les hubiera dedicado". (2)

Polémicas absurdas o no, lo que nosotros podemos afirmar es que gracias a la pluma de Manuel Díez-Crespo, no son pocos los autores y las comedias que han logrado fama literaria. Otros, no obstante, han sido muy severamente censurados, sin complacencia, como verenos más adelante, y con sus obras han salido mal parados.

II-1. Las viejas glorias.

Figuras históricas y veteranos del teatro español contemporáneo siguen ocupando los carteles madrileños en esta década teatral en que todos los críticos insisten, a pesar suyo, sobre la curva decreciente que precipita el arte escénico al abismo. Los más destacados de estos insignes dramaturgos son Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero.

II-1.1. Jacinto Benavente.

De la abundantísima producción dramática del maestro Benavente - 172 piezas según el censo de la crítica - veintiuna obras se presentaron en los coliseos madrileños en esta década teatral, de las cuales diez son estrenos.

De dichas obras, nos parecen unas más importantes que otras - aunque todas interesantes - por razones muy particulares.

La honradez de la cerradura, estrenada en el teatro Español, ha logrado mucho éxito de público y buena acogida de crítica. Según el decir de la crítica, de las comedias escritas por el insigne dramaturgo en estos últimos años de la posguerra, tal vez sea ésta la más redondamente conseguida. Presentando la obra, dice Díez- Crespo que es "una comedia dramática tejida con plateados hilos de pasión, está compuesta de siete cuadros, breves, precisos, bellos de emoción y diálogo primoroso" (2).

Resumiendo para el lector el argumento de la pieza, el crítico, con su pluma, nos lleva desde el principio al asunto esencial, y ya "en el acto primero aparece el misterio - con la muerte inesperada de una vieja usurera-, que no desaparece hasta el final de la obra. Alrededor de esto aparece la ambición de los que directa o indirectamente están mezclados en el asunto, y aquí, dos personajes trazados de mano maestra: el ladrón sin careta y el disfrazado por la hipocresía. Sobre ellos, en un diálogo del más fino y agudo vocabulario, las más firmes sentencias; la honradez no reside sólo en los que, materialmente, no han forzado con granzúas las cerraduras; también sin forzar éstas se deja de ser honrado cuando la complicidad o el deseo de avaricia y lucro lleva al hombre a conseguir cosas que no pertenecen"(3) - opina nuestro crítico - y eso por lo que a la filosofía de la obra se refiere.

Tratándose del carácter formal de ésta, subraya "el cuadro primero y el cuarto como modelos de belleza escénica y diálogo perfecto. Igualmente los tres personajes principales, sueltos, libres y distintos fuera de la subjetividad del autor, y desenvueltos en escena con vidas propias y claras. Cada cual su manera de decir, cada cual su sentido de la vida, perfectamente expresivos y sin necesidad de explicaciones, y todo ello resaltado por un reposo dentro de sus pasiones o violencias, como madurez y normalidad de lo puramente literario ante su creador" (4).

La honradez de la cerradura tiene escenas muy buenas, que transcurren "dentro de una limpia y sencilla claridad, que no pesa, que no agobia al espectador, sino que más bien le abandonan dulcemente y le incorporan en ocasiones, ante la bella intriga, ante el pensamiento profundo de una determinada escena y ante el chispazo dramático que viene a iluminar para luego brillar más aún en el manso cuadro del pinar sobre el que revuela la incertidumbre, y el olor a pinos y tomillo le embalsaman de reposo. Aquí, la naturaleza pesa sobre las conciencias y las estrellas sobre las cabezas un poco atormentadas, mientras la música lejana y complicada que suena lejos en la ciudad llama como una sirena envenenada, para luego adormecer las conciencias" (5).

Muchos son los críticos que han hablado de la obra de Jacinto Benavente en general, y han intentado establecer clasificaciones de su producción literaria, utilizando, como lo subraya Ruiz Ramón, distintos criterios. Por su parte, Manuel Díez-Crespo asigna La honradez de la cerradura "a ese tipo de teatro simple, primoroso, cuidado, de descanso y sosiego del espíritu, al estilo de ciertas obras del teatro primero de Jacinto Benavente, con

el cual rompió en nuestra escena con los moldes del siglo XIX. Hoy también rompe con la vulgar trayectoria que está siguiendo nuestro teatro del día. Y así, es una comedia moderna por sus cuadros como cualquier pieza de teatro último francés; pero normal en su desarrollo, en su diálogo, en sus palabras, en sus pensamientos..." (6)

A Manuel Díez- Crespo no le faltan palabras para expresar todo el mérito de la obra: "Bella comedia, entre ensueños y realidades mortales. Clara y alada, con frases breves y pensamientos recortados al aire de la poesía y del misterio. La obra, apoyada justamente en la acción dramática, carece de escenas accesorias y de personajes accidentales; va a lo teatral puro, y el eje emocional está limpio de trucos y artificios..." (7).

Constituyó La honradez de la cerradura un éxito rotundo... La obra fue ovacionada con insistencia y Jacinto Benavente volvió a triunfar apoteósicamente en la escena del teatro Español, donde tantos y tan largos triunfos ha logrado en su carrera de dramaturgo.

Otra obra de triunfo fue Titania. De la fábula de Titania, reina de las hadas en el bosque de la obra de Shakespeare, Sueño de una noche de verano, Benavente deduce su comedia en cuestión.

Titania, forma parte de la amplia obra benaventina en que el insigne autor pinta los interiores burgueses ciudadanos. Ha dejado la obra buena impresión a la crítica y al público que, según parece, tributó las más encendidas ovaciones al ilustre Benavente que conoció con Titania un éxito completo y rotundo.

Pero, ¿qué es Titania? Esta comedia es la secuencia moderna de la fábula del autor inglés; pero, como recalca Díez- Crespo, aquí no se trata de sueños ni de flores mágicas que

sirvan para adormecer el espíritu de la razón. "Titania aquí, si tuvo su Oberón, no vuelve con él al reino de la luz deseado, sino que va con el ruiseñor que en forma de burro dió felicidad a su sueño. En el caso de ahora, la conquista no es con misteriosas flores, sino con la sinceridad del corazón. Hay en la obra de Shakespeare un momento en el que el personaje convertido en burro dice a Titania que la razón y el amor rara vez van juntos. Esta razón, junto con este amor, es lo que Jacinto Benavente viene a unir con la sencilla entrega del hombre normal a la mujer deseosa tan sólo de buen amor. Amores pasados entre egoísmos y querellas, dan a la nueva Titania la experiencia de los males de su vida. Busca, pues, el cielo pequeño de un corazón con latidos normales; en definitiva, que la razón y el amor estén juntos. La consecuencia aquí tiene en la expresión general de nuestro dramaturgo la transcendental del dramaturgo inglés. De las querellas y disensiones de Oberón y Titania nacen los males del mundo; de la farsa literaria que degenera en perturbación egoísta nace la oscuridad, el rencor, la vida falsa. Sobre esto, la Titania del maestro Benavente abre sus alas de luz, y el claro ingenio se desliza en bello y hermoso diálogo.

Si la fábula breve, el desarrollo amplio y profundo. Si la acción no es rápida, la palabra constantemente renueva su ahorro limpio, y el sol del ingenio da irisaciones de múltiple colorido sus leves cristales. Esto significa, sobre todo, el valor de la palabra verdadera. Cuando hay verbo, hay acción. Y acción constante es esta comedia, ya que es un repaso general a todo lo que humanamente representa: un desfile de actualidades, analizados sus personajes uno por uno con sutiles pinceladas, marcando los males originales, sus consecuencias y su única salida hacia el reino de la normalidad por el amor. Titania aquí sueña con el sereno clima, con el clima hecho para que respiren seres de carne y hueso.

Por esto, cuando su nuevo esposo quiere también conquistar con sencillez y sano

ánimo lo que pudiera empequeñecer su alma ante los ojos de su amada Titania, en lo que con sincera nostalgia cree que un día la rodeó con altura, ella, sabía por experiencia, porque no pensó sólo en ella, sino que presencié el lamentable espectáculo de los demás, le sujeta; le hace callar porque teme que se burlen los que viven en la subconsciencia más disparatada. Y como la Titania shakespeariana, también pide en su intimidad que encadenen la leyenda de su amado." (8)

Y alrededor de los fundamentos de esta comedia, Díez-Crespo opina que " Jacinto Benavente también hace lo que pudiéramos llamar con cierta propiedad en este caso < < su noche de verbena > > .

Titania, "bellísima comedia, jugosa, limpia, llena de emoción y de verdad", tiene una serie de personajes episódicos que componen la escena con gracia singular, dando animación, con el feliz retrato que nuestro autor hace de ellos...

La infanzona, forma parte con otras estrenadas muchos años antes, Señora Ama (1908), y La malquerida (1913) de los dramas rurales de Benavente, aunque, según el decir de la crítica, el primero queda muy por debajo de los otros dos. (9)

No obstante, La infanzona, estrenada la noche del 10 de enero del 47 conoció un éxito de la misma estampa que La honradez de la cerradura, éxito de público como de crítica. Según relató Díez-Crespo al día siguiente de su estreno: "Hace muchos años que no se registraba en el teatro español un acontecimiento de la magnitud de anoche en el Calderón. El público acudió con esta expectación que suele preceder a los espectáculos que durante cierto tiempo vienen comentados con insistencia antes de conocerlos... Llegó su estreno y llegó con él el éxito apoteósico. El público, en pie, aplaudió a Jacinto Benavente durante

largo rato al final de los tres actos; pero sobre todo en el último... en el que el drama adquiere caracteres trágicos, de un vigor, de una valentía inigualables, es cuando todos los espectadores puestos en pie aclamaron con verdadero delirio a Benavente. Noche, pues, triunfal para honra y gloria del teatro español" (10).

Un año más tarde volverá a triunfar el insigne maestro en el teatro Lara, con el estreno de su nueva producción Abdicación. Aquella noche, a juzgar por los comentarios de la crítica, Jacinto Benavente recibió grandes y prolongadas ovaciones repetidas ya en la calle cuando el celebrado dramaturgo abandonaba el coliseo. "Hay en esta comedia Abdicación una finísima sátira de costumbres; diálogos llenos de suave ironía; pero hay, sobre todo, un dramatismo de gran intensidad. Comedia elegante, no por sus apariencias tan sólo, sino por algo que nunca sabrán expresar la mayor parte de nuestros autores contemporáneos, sigue un curso suave, transparente, donde se reflejan las acciones y los pensamientos..." (11).

Otros estrenos de no menos relevancia son Los niños perdidos (1944), Nieve en mayo (1945); Espejo de grandes ((1946); Divorcio de almas (1948); Adoración (1948) y Al amor hay que mandarle al colegio, comedia "sin doctrina", como la llama su autor (1950). (12)

Obras que conocieron el día de su estreno un gran éxito de público fueron repuestas para recuerdo y regocijo de todos. Entre ellas El pan comido en la mano, que se repuso con caracteres de estreno (1942); La malquerida (1942); Más fuerte que el amor (1942); Los intereses creados (1944); La princesa del dólar (1944); Mi cocinera (1944); ¡Mujer al fin! (1945); Los malhechores del bien (1946); Alfilerazos (1947); El tren de los maridos, "bellísima comedia de situaciones cómicas deliciosas" (1948); Divorcio de almas (1948).

Lo cursi se repuso en 1950 en el teatro que lleva el nombre de su ilustre autor. Su estreno en 1901 en el teatro de la Comedia señaló un paso decisivo en la carrera de un autor que había de llegar a ser Premio Nobel. Como recordó Díez-Crespo el día de su reposición, "Lo cursi significó en 1901 la terrible sátira contra las costumbres ridículas de la llamada buena sociedad. Y su factura, tajante, sencilla, llena de sutil picardía, llega hoy a nosotros con un grato perfume de pasados tiempos, que poco, en verdad, han renovado sus costumbres y falsos deseos. Al fin y al cabo, la hipocresía es pecado tan antiguo como la humanidad. Lo cursi se representó con trajes de la época... y el público aplaudió mucho al final de los tres actos" (13).

II-1.2. Eduardo Marquina.

De la abundante producción dramática de Eduardo Marquina, Manuel Díez-Crespo no tuvo la suerte de valorar como crítico periodístico más que unos cuatro estrenos, los últimos de la vida y de la carrera literaria de nuestro insigne autor. El estudiante endiablado (1942); Cantigas de cerrana (1942); María la viuda (1943) y El galeón y el milagro (1946).

Por lo que a la última obra se refiere, su autor la llama "folletín romántico". En un relato original, inspirado en enredos de amor folletinescos, está basado el drama, escrito en "verso limpio y vibrante, lleno de emoción, y en unos cinco capítulos logra ese dominio escénico, enlazando la intriga, la palabra y el sentimiento con maestría y empaque, encajados en el espíritu de la época". (14)

El galeón y el milagro relata, si podemos decir, algunos episodios de la guerra de Independencia en Cataluña. "El zagal, personaje de El galeón..., viene a resultar el tambor del Bruch en los peñascos de la vertiente de Montserrat. El padre del zagal dirige los

somatenes en la batalla; la madre, separada y perdida, enciende la leña para que se calienten los guerrilleros que luchan contra el invasor junto a la ermita del Santo Cristo, y la escena, llena de ingenuo valor, reproducida aquí como final de la obra, en la que suma el célebre tambor del muchacho, que acompaña a los guerrilleros de Sampedor, gracias al cual se desorganizó la batalla enemiga, y que con emoción poética nos trae el ilustre don Eduardo Maquina, simbolizando el heroísmo patrio en un canto de guerra y amor" (15). El galeón y el milagro, según parece, fue escuchado con el mayor interés, se aplaudieron muchas escenas y mutis.

El estudiante endiabado: Bajo el signo donjuanesco y romántico de la leyenda El estudiante de Salamanca, Marquina ha compuesto su obra dramática en tres actos y cinco cuadros. Esta nueva leyenda, según observa nuestro crítico, "tiene un interés teatral que limpiamente y con verso claro y sonoro transcurre a lo largo de los cinco cuadros con fluidez en la expresión poética y precisión en los conceptos dramáticos" (16).

Calurosamente acogida por el público del María Guerrero, El estudiante endiabado no carece de interés y trascendencia. "El personaje central, atormentado de amores indecisos, Rodrigo de Pimentel, es caballero de capa y espada, con bravura y coraje para el lance y el misterio. Por otra parte, Orozco, frente a la aventura y la ligereza pasional, es el hombre noble, ponderado y alto de corazón. Rivales pero complementarios en la balanza de la vida. Pasión y cordura. Elisa, bella molinera, amor de Orozco, piensa, tímida y sencilla, en su plácido molino salmantino, al lado de él. Llega el diablo y prende el fuego. Llamas de pasión, de aventura, inician aquí el drama, enlazado con otros amores ocultos, y otro amor a Teresa, doncella ilustre, guiada por el sacerdote Don Merlin. Lances de contrarios hiere a

D. Juan. Y éste - don Juan al fin -, en trance de morir, ve la muerte y las nubes y el cielo estrellado sobre su cabeza, que conmueven su corazón de hombre apasionado. De nuevo el misterio de la eternidad rinde las armas del aventurero" (17).

Leyenda dramática, existe en esta nueva obra de Marquina "una precisión en el tono, en el acento y en la distribución espectacular y dramática. Es justa y digna, intencionada y airosa de finura romántica" - reconoce Díez- Crespo en su crónica al día siguiente del estreno.

María la viuda: Una preocupación trascendente ha llevado al ilustre poeta a escribir este poema dramático: el problema de la salvación del alma.

Según nos dice el propio Marquina, el germen literario de la obra está en un cuento que, recogido de boca de Petra Carvajal, vecina de Alcuésar, en la provincia de Cáceres, y publicado por Ramón Menéndez Pidal en su volumen Estudios Literarios, la narradora extremeña titulaba El solitario condenado.

El estreno de esta obra conoció un triunfo de gloria, un éxito apoteósico o, como dice Díez-Crespo, "constituyó en el teatro Lara uno de los éxitos teatrales más grandes a que hemos asistido en estos últimos años. Fueron aplaudidas muchas escenas, muchos trozos poéticos... Aciertos de expresión poética fueron subrayados con aprobaciones, y el ilustre poeta Marquina vio... ceñidas sus sienes "con los brazos de Dafne, en triunfo honoroso..." (18).

Obra, pues, de indiscutible éxito, María la viuda nos presenta una serie de episodios escénicos, sobre los que destacan dos figuras principales: María y Paula. La primera, acción y buena fe; la segunda, contemplación y distancia. Dos hijos vienen a simbolizar los frutos.

Y dos accidentes, mortal uno, pasajero el otro, vienen a hacer coincidir los pensamientos. Paula por la revelación, viene al camino sencillo; María, por la fe ciega, llega a la alta razón.

El tema principal tratado aquí por el poeta es el de la salvación de almas, tema que nos comenta con sumo interés Manuel Díez-Crespo: "El problema de la predestinación y del libre albedrío, desde Tirso de Molina, ha sido tratado muy contadas veces en nuestro teatro. La salvación del alma, como tema de controversia dialéctica, sobre conceptos de Ética cristiana, ha vuelto a ser tema de meditación de un poeta actual. Don Eduardo Marquina ha partido del trato interior del alma con Dios - que es negocio espiritual de muy pocos, como decía Fray Luis - para ir manifestando y descubriendo cómo es gran cosa mientras vivimos y somos humanos hacer humanamente las obligaciones que no están fijadas, quebrando, ante todo, el alago espiritual y material en contra de lo que puede parecer a primera vista estas satisfacciones - aun relacionadas con Dios - pueden ser impulsadas por una falta de humanidad: Querer ser María, antes que haya trabajo Marta. Frente a esto, el personaje central de la obra sigue el consejo de Santa Teresa: que hay que tener arrimo al pensamiento para lo ordinario. María, la viuda, es el símbolo de la fe sencilla. Y la fe dice bien lo que los sentidos no dicen, pero no lo contrario de lo que éstos ven. Por esto, la verdad para alcanzar este orden superior, es reconocer la limitación de los propios medios de conocer. Si una mujer percibe el infinito, mirando las cosas mínimas, saliendo a las tareas de lo vulgar, puede estar más cerca de la infinita luz que cuando las revelaciones son primeras; éstas pueden ser ilusiones.

Marquina ha sintetizado en la figura de mujer la sabiduría que nos remite a la infancia, como decía Pascal, y producido sobre ella, no el mérito, sino el símbolo de la recompensa sobre lo que encontró formado o en vías de formación.

Hay un pensamiento de generosidad sobre esta mujer, y el autor, guiado por la lectura de Santa Teresa, ha querido que sea ésta la que triunfe en la acción, en el mundo, sobre la quietud y la primera iluminación sin desgarros humanos... " (19). Este nobilísimo empeño de Eduardo Marquina llevando al teatro tal preocupación está conseguido con admirable acento en lo que se refiere al concepto trascendental en conjugación con lo poético - afirma el crítico que reconoce que "con belleza de imágenes ha logrado magníficos trozos sobre los que florecen los más puros pensamientos".

Si algo vemos al crítico lamentar - y no queremos decir con esto que la obra decae en interés - es no haberse planteado como tema secundario el enorme problema ante la justicia de Caín y Abel. "La lucha a muerte entre hermanos - hermanos en Dios - ha sido siempre, comenta M. Díez-Crespo a continuación, el ejemplo más claro de ira divina que se nos ha mostrado a lo largo de disputaciones religiosas. El castigo implacable del asesino y su purgación, naturalmente orientada hacia caminos redentores. Y he aquí que si en María la viuda, Paula puede, guiada por un primer sentimiento falso, ser conducida más tarde a revelaciones más seguras de la misma manera, María, guiada por un instinto de madre, pudo estarlo en la primera revelación, y más acertadamente en una segunda." (20)

El monje blanco, "leyenda dramática" que se estrenó en 1930 fue el principio de las obras calificadas por la crítica de "drama histórico" y que culminará con María la viuda, en 1943.

Esta bella y encendida obra que es El monje blanco volvió a reponerse en el escenario dieciséis años después de estrenarse, alcanzando un éxito grande entre el público que aplaudió mucho a su autor y a su realizador Cayetano Luca de Tena. Se trata, según la crítica, de una

de las obras dramáticas más logradas de Marquina, por la fluidez e inspiración de sus versos, el marcado acento romántico en su expresión, la línea que une estos retablos modernizados en el estilo, que logran una bella obra mística y desgarradera a la vez.

"Dentro de un ambiente italiano nace esta especie de secuencia de ciertos episodios franciscanos. En las <<Florecillas de San Francisco>> y en las <<Leyendas>> de San Buenaventura hay rincones en donde pudieron haberse extraído algunas escenas de esta obra. Eduardo Marquina sabe unir estos episodios, estas leyendas, estos motivos, y da sus pinceladas con tonalidades de fervor místico, con calidades más fuertes otras, de humana y original pasión. Se funden en esta obra, hilvanadas con primor, dos acciones que más tarde vienen a fundirse en la exaltación de la familia, simbolizada por la Sagrada, que un día recorrió los alrededores de Belén. La lucha entre la vocación religiosa y los deberes del mundo, todos estos problemas de raíz profunda en el corazón humano, Eduardo Marquina los lleva a nuestra escena, de colorido" (21).

Teresa de Jesús, que la crítica consideró como una magnífica obra, se repuso en el Alcázar.

María la viuda, como decimos más arriba, estrenada el 23 de octubre de 1943 se repuso en 1944 y constituyó de nuevo otro gran éxito, aplaudiendo el público que llenaba la sala, con entusiasmo.

La ermita, la fuente y el río, uno de los más bellos dramas de Marquina, estrenado en 1934, se repuso en el 47 con gran éxito en el teatro Español. La obra, maravillosamente

puesta en escena, fue seguida con la mayor atención por el público que llenaba la sala. Esta reposición - señala Díez- Crespo - ha alcanzado un éxito grande, y el público aplaudió mucho al final de los tres actos.

En marzo del 42, se puso en escena Cantigas de sesana. Se trata de un bello diálogo en verso, lleno de aciertos poéticos, de dulce son pastoril, en el que el poeta ha recordado los tonos felices de la poesía clásica española, y con acierto personal ha compuesto esta escena con primor y encanto. Escena poética que fue acogida con muchos aplausos.

II-1.3. Carlos Arniches.

La personalidad de Carlos Arniches, comienza a dibujarse como sainetero insigne en Alma de Dios, obra que escribió en colaboración con García Álvarez, y que "tiene gran resonancia desde la noche de su estreno" según recalca la crítica.

Rindiendo homenaje al insigne comediógrafo a los tres años de su muerte, Manuel Díez- Crespo nos recordó lo que fue el teatro de Arniches:

"Carlos Arniches produce de manera expresiva, original y fresca, el choque suave entre lo grotesco, lo sentimental, lo dramático y lo irónico, y lo eleva poco a poco a la categoría de gran teatro creando tipo y caracteres. Es un autor, de los pocos, español. No tiene antecedentes en nada extranjero. Universaliza el localismo, como lo hicieron los Quintero desde otro ángulo regional. Pero hay, casi desde los comienzos, en Arniches, un afán moralizador. En este sentido, Arniches, con elementos más simples, tiene de griego y de latino clásico. Tragedia y fábula se unen, y el pueblo tiene también expresión de coro.

Sobre el personaje central, resuena, se eleva, canta su dolor, su angustia, y llega, tras la "catarsis", la moraleja. Hace la tragicomedia española con elementos españoles, y saca a la escena una de las características más típicas del español y que está reclamando toda una filosofía típica: el mal humor sin venir a qué. No creo que le aventaje en esto nadie más que el italiano. Estas alternativas de carácter, tal vez porque es ambicioso.

Tiene, pues, Carlos Arniches todo un teatro: fondo y forma, completo, claro, y lleno de una observación cultísima, tal vez instintiva, que está pidiendo un estudio ordenado, no sólo de su estética, sino su filosofía española. Teatro total, sencillo y sin pretensiones, que deja siempre al espectador de hoy en la triste de las nostalgias: la del ingenio del corazón".

(22)

En la muy importante producción escénica del maestro sainetero, pocas obras se estrenaron. Son dos: El hombrecillo, en 1942 y su obra póstuma, estrenada a los pocos días de su muerte, La fiera dormida, en 1943. Por lo contrario, son muchas sus obras repuestas en Madrid en el mismo período, como veremos más adelante.

El hombrecillo es una tragicomedia en tres actos cuya tesis puede resumirse en la superioridad del alma, las nobles virtudes del amor a la tierra que nos da el sustento, al padre que nos dio la vida, todo esto, sobre la pasajera materia que nos envuelve. Buen comienzo tiene la obra y buen diálogo de sus primeras escenas - observa el comentarista . "Diálogo sobrio, recto, lleno de recio vocabulario y buena observación en el decir campesino".

Y ¿qué decir del argumento de la tragedia?

"Un alma noble, inocente y trabajadora, hermano sólo de padre de otro joven frívolo,

< < señorito > > y duro de corazón. El primero, físicamente deformado, no participa de juergas ni de cacerías; sólo vive atormentado por su vida secundaria para los demás, y más aun por el dolor del despilfarro, que poco a poco va arruinando con su inocencia la hacienda del padre vencido por la dura conducta del primogénito. Una muchacha fresca, lozana, rosa de aquellos campos, por quien siente el joven contrahecho un amor dulce y candoroso, es arrebatada por el afán caprichoso del hermano apuesto, al que ni la vida ni la fortuna le fruncieron jamás el ceño. El pobre jorobado queda solo, sin el dulce amor, con la casa paterna hundida; y su noble ambición, que sólo quiere reflejar en el cielo, le lleva en soledad y constancia a levantar la hacienda arruinada. Al fin, la tragedia de la inocente huida, el perdón del padre y la comprensión de todos une al pobre deformado con la pecadora ya redimida por su arrepentimiento sincero" (23).

Obra muy aplaudida la noche de su estreno, tiene la tragicomedia escenas de valor: unas dramáticas, otras cómicas. "Algunos momentos, de un arranque psicológico - la proyección del jorobado en la pared llena de sol -, que nos hicieron pensar en una elevación en el pensamiento, y en el análisis del personaje ante la eternidad por encima de su cuerpo de Polichinela. Pero todo queda a ras de tierra, y los efectos dramáticos de la obra, sobre todo al final del segundo acto, son escalofriantes por su desgarrada tonalidad melodramática de bajo tono" (24).

El hombrecillo es considerado por la crítica como una obra de "trama honda, ejemplar, por sus máximas bondades en todos los personajes que si bien plantean desde un principio problemas humanos y escénicos, de máxima importancia, no están desenvueltos por su autor con la serenidad que reclaman por su honda importancia ante el mundo y la vida." (25)

Única nota negra de la crítica: "Al primer acto, noble, limpio, no corresponde el resto de la obra; pues si bien es cierto que su iniciación ya suponía tal desenlace u otro semejante, el melodrama que les une pudo tener mayor rango literario y mejor calidad escénica sin necesidad de llegar a efectos de sensiblería ingenua" (26).

Dos meses antes de que el estreno de El hombrecillo cumpliera sus dos años, se estrenó a título póstumo, en función homenaje a la memoria del ilustre sainetero su obra Don Verdades, tragicomedia en tres actos. Se nos presenta lo siguiente: "Placita de un barrio castizo madrileño. Es el invierno: un corpulento árbol pelado anuncia la estación. Un puesto de flores, mustio y abandonado. A la derecha del espectador, una confitería que lleva por título <<El Pestiño de Oro>>. Poco a poco van entrando los clásicos tipos. El ciego que ve lo que desea, la señora redicha, la curiosa deslenguada y el pobre florero, sólo abandonado, que por no cuidarle nadie abandona su negocio, presa de la melancolía. Después unos naranjos anuncian la entrada en escena de la <<infeliz>>. Más tarde ésta es recogida por el corazón bondadoso del vendedor abandonado, y la felicidad, después de la desgracia, y más tarde la desgracia resignada, van poniendo en el árbol hojas de primavera y de otoño, y al puesto, rosas de la estación florida, y más tarde, rosas de perfil estricto: rosas de invierno, al fin..." (27).

Más que una tragicomedia en tres actos, Don Verdades es, al decir de la crítica, un sainete frustrado. "Tiene esta comedia toda la línea ingenua y ocurrente a la vez de aquellos primeros sainetes de Arniches, El Santo de la Isidra, La fiesta de San Antón, en los que su primitiva plasticidad florecía en un encanto de visión gráfica de los barrios madrileños, con sus dichos y con sus chistes, con sus risas y con sus lágrimas. Incluso, en esta obra parecen

estar marcados los momentos en los que ha de estar situando el día de amor, el dueto cómico o el schotis < < coreao > > " (28).

Don Verdades alcanzó un buen éxito y, según la crítica, el público rió todos los actos y aplaudió con calor al final de cada uno, aunque "la obra languidece en el último acto, precisamente por ser excesivo el desarrollo de un tema breve y con poca complicación; pero no obstante, tiene aciertos como en el primer acto, en donde situaciones y ocurrencias de buena ley arnichesca resplandecen en chispazos, precisos y directos" (29).

Apenas se calmaron las risas y aplausos que acogieron a Don Verdades, volvía a la escena otra obra póstuma de Arniches, La fiera dormida, estrenada en el teatro Infanta Beatriz con gran éxito. "La obra tiene un primer acto de buen corte arnichesco, decae en el segundo y languidece en el tercero. Algún personaje bien trazado mantiene su vigor con palabras y chistes de buena ocurrencia. Algunos chistes resultan un poco anticuados. Son variantes de muchos archiconocidos" - comenta Díez- Crespo antes de añadir: "La fiera dormida simboliza a la mujer que, a fuerza de bondad, pierde el calor de su marido y éste vuelve a ser ganado cuando "la fiera se despierta", y su bravura noble atrae al que por indolencia se fue de su seno" (30).

Verdad es reconocer que La fiera dormida sí obtuvo éxito de público pero menos acogida de crítica respecto de las dos primeras ya aludidas.

En cuanto a las obras repuestas, son mucho más importantes que los estrenos si a importancia numérica nos referimos. Unas diez obras entre sainetes, comedias y tragicomedias se repusieron en Madrid. Entre las comedias citaremos La chica del gato (1942); La sobrina del cura (1942); La señorita de Trévez (1943); El Padre Pitillo, repuesta en dos ocasiones (1946 y 1950).

De tragicomedia tenemos Yo quiero (1943). Los otros pertenecen al << género chico >>. Son El último mono (1942); Los aparecidos (1944); La fiesta de San Antón (1944); Los pícaros celos (1944) y Los milagros del jornal (1948).

La señorita de Trevélez, una de las comedias más interesantes de Carlos Arniches fue repuesta con ser una de las farsas más logradas del ilustre sainetero. Y al crítico de observar: "Hacía muchos años que no se ponía en Madrid, y he aquí que esta magnífica compañía del Victoria ha tenido el acierto del público que la conoce y para primicias del muy numeroso que aun desconoce esta magnífica comedia cuajada de los más finos matices de humor y lograda en su interés teatral" (31).

Francisco Ruiz Ramón incluye esta producción arnichesca en lo que Monleón denomina << la tragicomedia grotesca >>. "Lo que da a La señorita de Trevélez superior categoría dramática no es sólo la síntesis de lo tragicómico grotesco y lo crítico-social, sino, como acertadamente expresó José Monleón, el hecho de valor, específicamente dramático, quiero decir, con valor estructural, de que << lo grotesco se adscribe a las situaciones que son, en sí mismas y a un tiempo, trágicas y cómicas >>." (32)

Con motivo de la campaña del << género chico >> en el teatro Calderón, se pusieron en escena "dos bellas piezas de nuestra mejor zarzuela" que el público aplaudió con entusiasmo al final de cada representación: Los aparecidos y La fiesta de San Antón. Y, en homenaje a la memoria de Arniches, se celebró en el teatro Alcázar, por la compañía de la Prensa, una función en el tercer aniversario de su muerte, que constituyó un grandioso éxito, según la crítica.

Se puso en escena El Padre Pitillo, una de las mejores producciones de Carlos Arniches en sus últimos años, en la que se mezcla el elemento popular característico de los primeros sainetes del maestro, con la fuerza tragicómica que caracteriza la madurez de su producción. Haciendo la crítica de El Padre Pitillo al día siguiente de su reposición, Manuel Díez-Crespo recalcaba: "Hay en esta obra un verdadero alarde de riqueza escénica, en cuanto a la exactitud de vocabulario, en cuanto a la elección de tipos y caracteres, y un movimiento escénico, logrado con esa maestría insuperable de Arniches, que se colma en esta obra de una manera recia, profunda y vibrante, en momentos sentimentales y en momentos cómicos. La pasión, el sentimiento cristiano, enarbolados en la figura del humilde sacerdote rural, consiguen en esta obra bellos matices de gran emoción, que fueron subrayados por el público con grandes aplausos." (33)

Esto es lo que nos ofreció Carlos Arniches, el gran maestro sainetero, y << una de las figuras no ya más importantes, sino clave de nuestro teatro último >>, para citar a Laura Olmo.

II-1.4. Pedro Muñoz Seca.

Del maestro del <<astracán>>, género teatral muy controvertido y que, pese a sus detractores llenaba los coliseos madrileños, sólo se estrenó una obra en este período. Pero, una decena de sus más divertidas y logradas comedias se repusieron con el mismo éxito que en el día de su estreno.

Del teatro de Pedro Muñoz Seca, nos gustaría recordar el testimonio que hizo el maestro Don Jacinto Benavente. Un homenaje de un grande de la producción escénica a otro

grande del arte dramático: "Pedro Muñoz Seca. Es el que, por encima de toda crítica, de todo juicio adverso, ha hecho un teatro digno de tenerse muy en cuenta en lo que al género cómico se refiere. Y, además, porque dentro de este género, tuvo personalidad. Cosa, en todo, muy difícil..." (34)

Pedro Muñoz Seca estrenó muchas obras en colaboración con Pedro Pérez Fernández. En una entrevista concedida a nuestro crítico, Facundo Rodríguez, < <entrettenista> > como le llamaba el mismo Díez-Crespo, nos relató el cómo de esta colaboración: "Mientras Muñoz Seca en Madrid ya estrenaba obras y era ya conocido, Pérez Fernández, en Sevilla, también estrenaba piececitas de género andaluz, hasta que se trasladó a Madrid, en 1941. A los pocos días conoció a Muñoz Seca, le leyó algunos < <desafueros> > literarios, como dice Perico en la actualidad, y comenzó la colaboración... precisamente el año 1911... Y el primer estreno juntos fue un sainete en un acto, que se titulaba Por peteneras, y que fue estrenado en Apolo, con música del maestro Calleja" (35).

Con este espíritu produjeron Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández esta obra que se estrenó aquel jueves 31 de marzo de 1945, en el Fuencarral, con grande éxito, según la crítica de la época, Compadre de mi alma.

"Se trata de un arreglo realizado actualmente por el ingenio fecundo y lleno de modestia de Pedro Pérez Fernández. El arreglo está realizado sobre una antigua comedia en dos actos titulada Los amigos del alma y poco conocida de muchos años a esta fecha. Pérez Fernández ha realizado la labor con habilidad y gracia. Compadre de mi alma está llena de situaciones cómicas y chistes de muy buena ley. El ambiente de barrio sevillano está trazado

con exactitud, y sobresalen tipos precisos, traídos y llevados con indudable gracejo y maestría" (36).

El público, según la crónica, aplaudió mucho al final de los tres actos, y rió mucho también en las situaciones y enredos que hay en esta comedia.

Si muy escasos fueron los estrenos, no tanto se puede decir de las reposiciones. Así reaparecieron obras que provocaron las más graves carcajadas entre el público. El maestro del <<astracán>> murió asesinado por los <<rojos>>. Pero su asesinato fue tan inútil - para citar a Ruiz Ramón - y absurdo, pues su obra estaba o por debajo o por encima de cualquier contexto político concreto. Así, hoy como nunca, sigue vivo entre el público madrileño y en los escenarios de los coliseos. Hasta entrado el año 50, se repusieron muchas de sus más divertidas comedias: Un drama de Calderón (1942); La pluma verde (1942); El refugio (1942); Pégame Luciano (1942); La plasmatoria (1942); El conflicto de Mercedes (1942); Los chatos (1943); Pepe Conde (1944); El último pecado (1944); Bartolomé tenía una flauta (1948); Mi padre (1948).

Esto fue lo más relevante de la producción escénica de Pedro Muñoz Seca, una de las figuras más destacadas dentro del género satírico, cuya obra ha de tenerse muy en cuenta a la hora de hacer el balance de la literatura española contemporánea...

II-1.5. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Serafín y Joaquín, dos personas no sólo unidas por la sangre, sino también por el destino y la literatura, su colaboración en su noble oficio de comediógrafos que les valieron que todos les llamaran bajo el nombre de <<los hermanos Álvarez Quintero>>.

De su abundante obra teatral ya hemos hablado en un capítulo anterior. (37)

De las quince obras quinterianas puestas en escena en el período de Manuel Díez-Crespo, son todas comedias, menos la calumniada (1944) que es un drama ,y El mal de amores (1944) , un sainete, ambas fueron reposiciones.

Lo que salta a la vista al pasar revista a la lista de dichas obras es el mayor número de estrenos (una decena, todas comedias) respecto a las reposiciones (cinco). Lo que también más llama la atención en la obra de los hermanos Álvarez Quintero es que, tanto en las comedias como en los sainetes los procedimientos son los mismos: reflejan la vida, entendida ésta como un conjunto orgánico de tipos y costumbres. Y aunque no en todas las comedias ni en todos los sainetes aparezcan los tipos y las costumbres andaluzas, con su lenguaje regional correspondiente, será el ambiente andaluz el predominante. De ahí que la obra de los Quintero queda adscrita al costumbrismo andaluz (38).

Refiriéndose a esa Andalucía, a la que González Climent dedicó un libro apologético, escribe José Monleón: "La Andalucía de los Quintero, al margen de cualquier virtud de los populares escritores, ha triunfado y se ha impuesto en la medida en que ha sido la imagen más placida y confortable de España. Sol, alegría, euforia..." (39).

Entre estas obras de tema andaluz, tenemos aquí a Ventolera, obra póstuma de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada con mucho éxito y Manolita Quintero, de menor relevancia que la anterior, pero que logró triunfar entre el público también.

Fuera del ambiente andaluz, cabe destacar una obra estrenada en 1930 y repuesta en 1949, y que la crítica consideró como muy por encima de sus otras piezas, Las de Caín, "modelo teatral de comedia perfecta - según expresión de Ruiz Ramón - y que podría figurar en una Antología del mejor teatro español". Son también de mencionar otras, estrenadas entre

1942 y 1943, Burlona: la última comedia escrita en colaboración, Azares de amor, entremés de amor muy gracioso y Olvidadiza, comedia muy divertida en tres actos.

Recordemos para la memoria las reposiciones: Tambor y cascabel (comedia, 1942); Puebla de las mujeres (comedia, 1943); La calumniada (drama, 1944); El mal de amores (sainete, 1944); Lo que hablan las mujeres (comedia, 11949); Las de Caín (comedia, 1949); Mariquilla Terremoto (comedia, 1950).

Más importantes han sido las obras quinterianas estrenadas.

Burlona, como dijimos, fue la última comedia escrita en colaboración al final del año 1937. Se estrenó el 14 de octubre de 1942 en el teatro Lara, y en ella sólo dos personajes actúan: Eva Pajaritos y el fingido don Galo Pérez Melena de León. Con esta comedia - diálogo en tres actos - son tres las obras que dentro de la producción quinteriana siguen esta línea, recalca Díez-Crespo: La flor de la vida, que estrenó María Guerrero y Concha la Limpia que estrenó Rosario Pino. Comentando el estreno de la nueva producción quinteriana, Manuel Díez- Crespo escribe: "En esta nueva obra, Burlona, la línea esencial, la flor de la comedia, está trazada en el puro diálogo, jugoso y en ocasiones lleno de ironía y gracia. No tiene en algunos pasajes el interés vivo de sus hermanas Concha la Limpia y La flor de la vida - es más ingenua en su visión -, pero se salva por la buena maestría con que están trenzadas sus situaciones" (40).

La comedia, muy del gusto del público, parece recogió muchos aplausos y se levantó la cortina repetidas veces. "Comienza en la clínica de un psiquiatra, en donde se dan a conocer los dos personajes - él, al parecer, venido con misión especial hacia ella -, y continúa en la casa de Eva Pajaritos, soltera y en edad de merecer, que tras varios rechazos a su

admirador y pretendiente - hombre de luengas barbas y tipo cursi y arcaico - éste descubre su faz pulida y lozana en el tercer acto, ante la estupefacción y beneplácito de la cortejada, que logra aquí su felicidad, que antes, entre bromas y veras, fue ensombrecida por barbas y capirites" (41).

Azares de amor es una pieza muy graciosa, un diálogo en el que Pilarín Ruste y Ricardo Alpuente lucieron sus buenas cualidades de actores con buen garbo y gracia andaluzas, como subrayó la crítica. Una serie de coincidencias - pérdidas de objetos, enlace de nombres, de ciudades y calles - hace que dos jóvenes rendidos ante el azar, entre chispeante diálogo, encuentren su enlace amoroso y su dicha matrimonial. Este entremés quinteriano estrenado el 8 de enero de 1943 en el Infanta Isabel fue muy aplaudido por el público.

Con Olvidadiza (1943), la prosa de los hermanos Álvarez Quintero ha hecho nuevamente su aparición en un teatro madrileño. Con su título, Olvidadiza indica la memoria en extremo frágil de una mujer, la que motiva los hechos que se producen a lo largo de los tres actos de que consta la obra: "Dentro de un argumento ya viejo en nuestra escena - la hija que se ve forzada a casarse con el paleta enriquecido para salvar la ruina familiar -, los hermanos Álvarez Quintero han escrito una comedia fina y discutida, que si bien creemos no añade nada a favor de la obra de los propios autores, logra entretener al público que la escucha. Los autores, maestros en el arte de la escena, presentan los tipos con habilidad, y los personajes, que usan en todo momento un diálogo fácil y correcto se mueven en todo momento con justeza, sobre todo en los dos primeros actos de la obra. El tercer acto, a efecto sin duda, de que se prevé un desenlace facilón y falto de originalidad, decae un tanto en el

conjunto de la comedia" (42).

Olvidadiza fue estrenado en el Cómico y fue del gusto del público que aplaudió de buen grado al final de los tres actos de la comedia.

Ventolera parece haber tenido más trascendencia y éxito que sus hermanas arriba citadas. Obra póstuma de los hermanos Álvarez Quintero, se estrenó el 6 de diciembre de 1944, en el Alcázar, con gran éxito. El público aplaudió con entusiasmo al final de los tres actos, así como al final de algunos mutis y escenas.

Pertenece Ventolera, comedia en tres actos, a la última hora quinteriana. Pero - advierte Díez- Crespo - en su línea general cae esta obra más bien dentro de la época <<clásica>> de los ilustres saineteros. En aquella edad en que sus comedias se definían más por tipos y caracteres aislados y sobre todo por pinceladas de ambiente. "Pertenece Ventolera - reconoce nuestro crítico - a esa factura escénica, aunque dicho sea en honor a la verdad, faltan la vivacidad brillante y la réplica original. No queremos decir con esto que en esta comedia haya decaimiento en la escena o falten recursos para salir adelante, pues que de un asunto simple se trata. Si hay que mencionar por encima de todo algo, es esto: una precisión de diálogo admirable, una galanura de fina emoción en todos sus pasajes y una habilidad prodigiosa para soldar escenas y fijar conceptos. Se trata tan sólo de esa excelsa brillantez, redondeada en un mediodía altamente luminoso, que ahora parece más débil. No es reparo. Es tan sólo el fijar épocas y edades: melancolía de la inteligencia..." (43).

Ventolera es una comedia más que sevillana, de pueblo sevillano. Según expresión de nuestro comentarista, no existía dentro del teatro de los hermanos Quintero ese tipo de mujer que nos pintan en esta Ventolera. Y es dentro de su teatro, de los tipos más representativos

de cierta enfermiza gracia de algunas mujeres de pueblo sevillano.

"Ventolera es la comedia de los suspiros. Suspiros que no llevan ningún aire. Hay en ciertos lugares próximos a Sevilla suspiros de mujer que no logran llevarse ningún viento. En estos sitios suele fallar el consabido cantar a la conocida copla. Ante la muerte y ante el amor existe un recuerdo perenne, que no borra nada ni nadie. Y esta es la tragedia más honda, por ser pura y con tanta obsesión. No hay tragedia sin obsesión, y casi no hay obsesión sin tragedia. Por esto, en la comedia Ventolera hay tragedia, aunque ésta logre salir de sus brumas merced a ese hábil recurso típicamente quinteriano, según el cual, lo cómico flota y trasciende al público. Ejemplo interesante de casi toda la obra de los hermanos Quintero. Es decir, no es que la obra sea cómica, es que ante espectadores conscientes de lo que ocurre la nota dramática resulta cómica sin que propiamente en la escena se mixtifiquen los conceptos humanos que llevan a los personajes a moverse, a llorar o a sufrir.

Ventolera es un tipo de mujer que se da por Andalucía la baja con alguna frecuencia. Es el recreo de la viuda con los posibles sucesos de ultratumba; es el diálogo con el difunto en todo y para todo: en el llanto y en la alegría, en los negocios y en los amores posteriores, en las ferias y en el mes de noviembre; todo se une en una obsesión de gracia y melancolía, y que hasta es posible que constituya la felicidad de la casa la sombra lejana del difunto. Seguramente que a Ventolera en sus momentos de mayor angustia, le había molestado que apareciese, por milagro, su marido en carne y hueso. Aquél pasó a mejor vida, y por esto, con ser sombra constante, ha de acostumbrarse dentro de la que fue su casa. Por eso Ventolera es la comedia de los suspiros y de las reconciliaciones en las sombras. La comedia de atinadas transiciones, que, como la del llanto a la guitarra, son un verdadero acierto de expresión tragicómica andaluza" (44).

Respecto de Manolita Quintero, estrenada el 27 de noviembre de 1945 y reestrenada el 28 de septiembre del 46 en el Fontalba, en realidad no es, en cuanto al tiempo de creación, la última de los autores sevillanos por excelencia. La última - ya lo hemos visto - terminada muy pocos meses antes de morir Joaquín Álvarez Quintero, fue Ventolera, y Manolita Quintero es del año 1942.

Manolita Quintero, madrileña en Sevilla, ha sido el símbolo de un apellido, que quiere decir Sevilla, en cuanto reflejo humano dentro de una literatura dramática que ha de quedar fundida en la misma sal de su nombre: Quintero, Quintero como Sevilla y Sevilla como Quintero, en gracia, donaire, afición y compás.

Y ¿qué es Manolita Quintero? "Pues, otro reflejo más de Sevilla simbolizado en los celos de una mujer tras de su marido, que en aquella tierra perdió la <<chaveta>>; y todo este juego de persecución viene a ambientarse en una antigua academia de baile, con sus retratos, con sus moñas de lujo, con sus tarjeteros japoneses y con su viejo piano desafinado, al compás del cual, mocitas de San Julián, de Triana y de la Macarena aprendieron o soñaron para <<artistas>>. Este ambiente, llevado con natural diálogo, con chispas que salta de vez en cuando y con el <<sello de la casa>>, si bien ya la buena estrella estaba en su ocaso, no exenta de luz propia. Como la estrella, al fin, sin pausa y sin prisa, la obra quinteriana fue describiendo su órbita, y aquí la última de sus producciones en orden de representación escénica, brillando como siempre, mas ya para no valorar de su ocaso, para desgracia nuestra. He aquí a Manolita Quintero en un rincón más de Sevilla, de la buena Sevilla, sin flamenquería barata, con su luz transparente, con su garbo, con su afición y con su compás." (45)

Pero si a nuestro juicio son estas obras las más destacadas entre los estrenos de la

producción quinteriana de estos últimos tiempos, otras las hay que llevan nombres propios y han movido a mucho público el día de su estreno: La divina inventora (comedia, 1942); Fifín II (comedia, 1943); Manantiales (comedia, 1943); Cristalina (comedia, 1943) y Nidos sin pájaros (comedia, 1944).

II-1.6. Otros nombres

Si otros nombres hay que añadir a figuras históricas tan trascendentes como las que acabamos de ver, serán tal vez los de los hermanos Machado (Antonio y Manuel) que han sido los grandes ausentes de esta década teatral en los carteles madrileños. De lo que sabemos, sólo La Lola se va a los puertos (1929), comedia dramática en verso, fue repuesta en el Alcázar en octubre de 1942. Reposición de la que no disponemos de ninguna crónica periódica. Sin embargo, Ruiz Ramón considera esta obra como el gran éxito teatral de los Machado. "Situada en ambiente andaluz, es lo mejor de ella su protagonista, encarnación del espíritu de la copla andaluza, del cante hondo. La acción, montada principalmente sobre el conflicto entre el padre y el hijo, rivales en el amor a la Lola, nos parece un tanto elemental e incluso convencional, y simple pretexto para dar existencia escénica a la figura ideal de la Lola, puro y hondo símbolo del cante, <<eterno y fugaz al mismo tiempo>>, en frase actuada de Díez-Canedo" (46).

El mismo crítico teatral, Díez-Canedo, aludía a la obra en cuestión en sus críticas sobre las obras de los Machado: "La poesía de que eso (los celos y la abnegación de Lola y de Rosario) es signo, corre más honda; es la poesía misma, y su poderío, que todo lo transfigura, el tema de la comedia nueva de Manuel y Antonio Machado. Sus versos, que ya tienen un empaque -sentencioso-, ya un largo vuelo lírico, ya un sustancial donaire, parecen

fluir de manantiales populares, y son fieles a su alcurnia - la más encumbrada - con una elegancia, una serenidad, un dominio de la expresión tales, que en ningún momento la transparencia se enturbia, y siempre la mirada puede llegar hasta el fondo." (47)

NOTAS.

- (1) Manuel Díez-Crespo. ARRIBA, 31-XX-50, p. 11.
- (2) *Ibidem*.
- (3) Manuel Díez- Crespo. ARRIBA, 5-IV-42.
- (4) *Ibidem*.
- (5) *Ibidem*.
- (6) Francisco Ruiz Ramón. Historia del teatro español. Siglo XX. Cátedra, Madrid, 1986, p. 26.
- (7) Manuel Díez- Crespo. ARRIBA, 5-IV-42.
- (8) M. Díez- Crespo. ARRIBA, 9-XI-46, p. 3.
- (9) Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 33.
- (10) Manuel Díez- Crespo. ARRIBA, 11-I-47, p. 4.
- (11) ARRIBA, 28-III-48.
- (12) El año 1950 debería ir ubicado en la parte III de este trabajo. Pero por razones de pura metodología, y perteneciendo las críticas a la <<era Díez-Crespo>>, juzgamos más conveniente y práctico incluirlo en el presente apartado.
- (13) Díez- Crespo, ARRIBA, 23-XI-50.
- (14) ARRIBA, 4-I-46.
- (15) *Ibidem*.
- (16) Díez- Crespo. ARRIBA, 13-I-42, P. 3.
- (17) *Ibidem*.
- (18) Díez-Crespo. ARRIBA, 23-X-43, p. 4.
- (19) *Ibidem*.

(20) *Ibidem.*

(21) Díez- Crespo. ARRIBA, 5-III-46.

(22) Díez- Crespo. < <El elemento primario del teatro de Arniches> > , ARRIBA, 14-IV-46, p. 5.

(23) Díez- Crespo. ARRIBA, 30-I-42.

(24) *Ibidem.*

(25) *Ibidem.*

(26) *Ibidem.*

(27) Díez- Crespo. ARRIBA, 28-X-43.

(28) *Ibidem.*

(29) *Ibidem.*

(30) Díez- Crespo. ARRIBA, 11-XI-43, p. 4.

(31) 2-X-43.

(32) Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 48

(33) Díez- Crespo. ARRIBA, 27-IV-46.

(34) Manuel Díez- Crespo. < <Cincuenta años de teatro en España> > . ARRIBA, 1-I-50.

(35) *Ibidem.*

(36) Díez- Crespo. ARRIBA, 9-VI-45.

(37) En un capítulo anterior, hemos referido el testimonio de Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 49.

(38) *Ibíd.*, p. 50.

(39) *Ibíd.*, p. 52.

(40) Díez- Crespo. ARRIBA, 15-X-42.

(41) *Ibidem*.

(42) Díez- Crespo. ARRIBA, 27-II-43.

(43) 7-XII-44.

(44) *Ibidem*.

(45) Díez- Crespo. ARRIBA, 28-IX-46, P. 4.

(46) F. Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 74.

(47) Díez-Canedo. < <Artículos de crítica teatral> > , II, México. Joaquín Mortiz, 1968, pp. 149-150.

II-2. Los consagrados del teatro de los años cuarenta.

Los años cuarenta vieron un grupo de dramaturgos que ya habían iniciado su carrera antes de 1939 ocupar la primera fila del arte escénico, y cuyas obras obtuvieron notables éxito de público.

Destaca, en primer lugar, uno de los más conocidos y fecundos dramaturgos de la postguerra, no sólo como comediógrafo, sino también como articulista, conferenciante y poeta: es José María Pemán.

Junto al poeta Pemán tenemos a Enrique Jardiel Poncela que comenzó su carrera de dramaturgo en 1927 con el estreno de Una noche de primavera sin sueño; Miguel Mihura que, si no escribió solo, lo hizo en colaboración sea con "Tono" sea con Álvaro de Laiglesia; Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Felipe Sassone,...

Otros dramaturgos de menor calibre hay y cuyas obras merecen mencionar a la hora de presentar el balance del teatro español de la década en cuestión.

II-2.1. José María Pemán (Cádiz, 1897-1981).

Escritor de amplio registro: poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, orador, etc. Sin embargo, su clara adscripción ideológica le ha valido que suela aparecer, en los manuales, como una figura más monolítica de lo que en realidad fue. En la inmediata postguerra ocupó el puesto de director de la Real Academia Española, que luego cedió caballerosamente. Alcanzó gran éxito, antes de la guerra, con el drama histórico El divino impaciente (1953), sobre la figura de San Francisco Javier. Las derechas lo convirtieron en bandera frente al A.M.D.G. de Pérez de Ayala, y la polémica fue muy grande. Otro motivo de escándalo: su

obra poética Poema de la Bestia y el ángel (1938), suele citarse como ejemplo máximo de la adhesión triunfal al régimen de Franco, en lo que algunos califican de <<literatura fascista>>. Se reveló como novelista de humor en Romance del fantasma y doña Juanita (1927). A esta obra siguieron Volaterías (1932), De Madrid a Oviedo (1933) y Señor de su ánimo (1943).

Pemán fue también uno de los grandes oradores de su tiempo, dentro de una elocuencia florida de escuela tradicional.

En el teatro siguió fiel al drama histórico: Cuando las Cortes de Cádiz (1934) y Cisneros (1934). Comedias costumbristas son La casa (1946) y Callados como muertos (1952). Farsas castizas, con enredo y humor andaluz, son Los tres etcéteras de don Simón (1958) y La viudita naviera (1960). Después de la guerra se convirtió en el autor favorito de la alta burguesía, con sus comedias suaves, ingeniosas, que triunfaban en el madrileño Teatro Lara. Pemán siguió fiel a sus ideas patrióticas, católicas y tradicionalistas, según la crítica . <<¡Soy cristiano y español, que es ser dos veces cristiano...!>>.

El teatro de Pemán se puede agrupar en cuatro géneros: teatro histórico en verso, pieza de tesis, comedia intrascendente y de costumbres, farsa castiza. A los que habría que añadir sus adaptaciones o versiones del teatro clásico (Edipo, Antígona, Electra, Hamlet, Julio César). (1)

En este período de 1942 al principio del 50, José María Pemán ha estrenado en Madrid unas diecinueve obras y repuesto dos.

Las obras estrenadas son las siguientes: Metternich (comedia, 1942); Yo he venido

a traer la paz (comedia, 1943); Por la virgen Capitana (poema dramático, 1943); Manjarí (tragedia < < gitana > > , 1943); Hay siete pecados (comedia, 1943); Todo a medio hacer (comedia, 1944); La hidalga limosnera (comedia dramática, 1944); Hablar por hablar (comedia, 1945); La casa (comedia, 1945); La casa de José María Pemán (comedia, 1946); Diario íntimo de la tía Angélica (comedia, 1946); La verdad (comedia, 1947); Vendimia (poema dramático, 1947); En tierra de nadie (comedia, 1947); Semana de pasión (comedia, 1947); Lo que debe ser (comedia, 1948); El viejo y las niñas (comedia, 1950); Paca Almuzara (comedia, 1950); Doña Todavía (comedia, 1950).

Las obras repuestas son las siguientes dos: El testamento de la mariposa (cuento en tres actos, 1942) y El divino impaciente (poema dramático, 1950).

Numero es en la producción pemaniana el grupo en que combina la pieza de tesis con la pieza de crítica de costumbres, y del que pueden señalarse como títulos representativos: Yo he venido a traer la paz, Hay siete pecados, La casa, En tierra de nadie, La verdad.... Todas estas obras, como veremos más adelante, han tenido el día de sus estrenos gran éxito de público.

Yo he venido a traer la paz: Es una comedia estrenada con un éxito muy rotundo, ha declarado la crítica. "La frase del Evangelio, las palabras de Cristo, en todo lo que aquella frase tiene de amenazadora y dramática, tiene su exposición, desarrollo y desenlace en la obra de Pemán. Y en verdad que son palabras turbadoras para conciencias poco penetradas en la lectura y la meditación del Evangelio. Pero he aquí que esta amenaza, hecha ante lo acomodaticio, esta frase, no es más que la preparación de las conciencias para la paz,

mediante la sacudida que ha de revolver, de arriba abajo, toda esa falsa línea de conducta que hace crecer a los hombres dentro de la más injusta comodidad" - comenta el periodista en las columnas de ARRIBA al día siguiente del estreno de la obra.

"El personaje central de la comedia es un sacerdote. Alrededor de éste, conciencias turbadas rondan en demanda de auxilio. Unos, equivocados de buena fe. Otros equivocados por la ceguera del interés y del egoísmo. Una mujer que quiere entrar en un convento para buscar la paz, lejos de amores que un día le hicieron desgraciada. Y aquí, uno de los pasajes - tal vez el mejor - más importantes de la comedia. La mujer que busca el retiro creyendo que es su camino, y el sacerdote, verdadera cura de almas, que le hace ver cómo lo que ella cree que es vocación es un medio de olvidar, y no de amar, lo que en realidad debe el claustro. De otro lado, el hombre con quien tuvo esta mujer los amores. Este ha enviudado y busca para su hijo, fruto de sus amores ocultos, el matrimonio de conveniencia. El hombre, que busca al sacerdote para que la orientación de su hijo sea dentro de la <<verdad>> más conveniente. El sacerdote busca en las almas, ve la verdad de cada uno, y en un proceso central, lleno de hondo dramatismo, resuelve la paz de las conciencias, analiza las situaciones y da a cada uno el bien que por la auténtica Verdad merece.

No hay aquí resoluciones y renunciaciones místicas falsas. José María Pemán resuelve humanamente estos problemas. "Dios no pide más que lo que puede la flaqueza humana". Y así, los personajes van atravesando el proceso de sus calamidades, guiados por la mano del confesor, que no les exige sacrificios llenos de tortura, sino paz encauzada dentro de la armonía, que en la inmensidad del mundo va sin esfuerzo, pero con honradez, enlazando cada cosa, o cada ser, con lo que por amor tiene señalado, o dignamente ganado. Personajes episódicos, llenos de buen sabor andaluz, brillen en la comedia, y en su paso por la escena

va dejando humor y chispa clara e ingeniosa.

Aunque el autor no fija su comedia en un lugar determinado de Andalucía, por su ambiente, expresión y colorido se nos parece en ella la provincia de Cádiz. Tras este cielo y bajo este cielo, todas esas pesadillas, todas estas referencias del Nuevo Testamento. La palabra de Dios y la palabra de los hombres van presidiendo en este luminoso ambiente. Cal limpia y cielo azul. Resplandor de un alma noble y sana - el muchacho que reacciona solo, por puro amor - y resplandor de una conciencia alta y madura: la del sacerdote.

El primer acto está trazado con limpidez y claridad, como el cielo que lo cobija. En un diálogo exacto, preciso para cada personaje. José María Pemán expone aquí el arranque del proceso dramático, dentro de un vocabulario que enaltece no sólo el valor literario del mismo, sino la expresión evangélica que lo anima. Difícil acto de exposición. En él han de quedar trazados, definidos, caracteres y personajes, todos distantes y distintos. La acumulación de éstos, dentro de la rapidez que requiere para quedar enmarcados dentro de un acto, podía haber dado lugar a desesperados choques. Estos quedan fijados con sencillez, difícilísimo de resolver. No hay altos ni bajos. Se busca el instante preciso de cada uno, y todos componen el juego escénico con suavidad y tono claros y auténticamente humanos.

El segundo acto, el más complicado, aquel en que han de encontrarse las figuras, está resuelto con más animación de personajes, con más choques de humanidad, con más pasión, y nos lleva el autor a una escena dramática que, sin salir de la serenidad que arrima toda comedia, arranca unos estados de ánimo, vibrantes y recios, llenos de valentía moral y de fuerza constructiva. Para llegar a su tercero, breve y encendido en la plegaria popular, que sobre las conciencias ya hechas, moldeadas por la mano severa, se eleva como himno de amor...

No hay en la comedia truco melodramático. En las primeras escenas queda confiado al público todo el secreto, del cual no se ha de salir. Entre los personajes está lo que se ignora y cómo han de ser sus soluciones. El público lo sabe desde el principio y el interés de la obra estriba, sin decaer lo más mínimo, en la acción lisa y llana del pensamiento" (2).

Hubo muchas ovaciones y Pemán saludó al final de los tres actos.

Hay siete pecados es otra obra de muchos aplausos, la noche de su estreno en el Fontalba (10-XII-43). Un hermoso tema ha guiado al autor por el curso de esta comedia. Manuel Díez- Crespo ha sacado las observaciones siguientes de la obra:

"Una enseñanza que, sin discursos ni hojarasca retórica, va ceñida a los personajes de la comedia, y trasciende al espectador en estilo llano: el tema de que habiendo siete pecados, sólo el amor tiene ante los ojos del hombre condenación fulminante, mientras los seis restantes se olvidan, o sirven para utilizar sus contrarios, las virtudes, de manera sinuosa. Esto es, que el pecado más grave, el de la soberbia, envuelve a los demás con apariencias de sinceridad"(3).

Se desarrolla la comedia en tres actos. "Se recuerda en el comienzo de la obra, con esbozo leve, los tiempos de nuestra pasada guerra de Liberación, y de aquí arranca la acción para desenvolver la trama. Equívocos, suposiciones¹hipócritas y suaves que tienden la red de la prudencia porque sus ojos están nublados por el velo de la soberbia y de la falta de generosidad. Después, el amor triunfa, y es el amor el sol que rompe el velo de las suposiciones" (4).

El artificio de Hay siete pecados es leve. El mecanismo escénico está dentro del teatro costumbrista, y con elementos simples resueltos.

"La acción dramática, con llaneza, culmina en la mitad del segundo acto, cumbre de la pasión verbal. Y un tercer acto, que recoge episodios anteriores en epílogo sencillo con firmeza que no pesa, y se eleva..." (5).

Muchos aplausos al final de todos los actos reclamaron la presencia de José María Pemán...

Diario íntimo de la tía Angélica: Este diario poético, cuento escénico de José María Pemán, es una relación de memorias y deseos que, como definió el poeta romántico a la poesía, vienen a ser <<memorias y deseos de cosas que no existen>>.

¿En que estriba el interés de este cuento escenificado?

"En el Diario íntimo de la tía Angélica se suceden los pensamientos, y lo que fue ilusión un día tras otro viene a concretarse en la vida real. De las páginas del diario de la tía Angélica, solterita que llegó a la vejez sin perder su línea juncal en el cuerpo y en el alma, se desprenden las hojas viejas, para brotar la secuencia vital sobre las ramas de humo de los viejos ensueños. <<Quién tuvo dichas heroicas que entre sí, no diga...>>, decía nuestro Calderón; y estas dichas de amor, heroicas, que son la casi inmóvil soltería de la casi angelical Angélica, forman ya en el epílogo de su vida el desenlace de otros encantos juveniles que son como su encanto inmortal.

José M. Pemán, ilustre poeta, ha abierto las páginas de este diario de una dama temerosa de la pasión carnal, y con sutil vocabulario ha realizado su milagro poético en unas bellas escenas en las que cuando el viejo mundo vivido parece que va a coincidir con el tedio enciende con picardía ligera la llama del amor entre dos jóvenes a los que la aventura los viene a unir en la ventura. Hay en este diario una mezcla jugosa de tiempos y dichas.

Idealmente las páginas del diario van dictando lejanamente lo que en la escena ha de presenciar el espectador. La soltería andaluza, limpia como el cristal de sus memorias, presencia el encuentro de sus dos sobrinos casi como ella presenció aquellos amores desprendidos de un romance de Góngora, y que ella creyó vivir. Los sobrinos de la tía Angélica son la salvación de su diario, para no verse - también ella - <<morir entre memorias tristes>>.

Como resultado de esta transposición de tiempos y edades José M. Pemán juega con escenas románticas y actuales y compone divertidos y poéticos pasajes, en contradanza feliz de encuentros, amores y sospechas. Todos los elementos que entran en acción en la obra están cuidadosamente hallados para la creación poética. Y así desde las palabras que saltan de las hojas del diario hasta el símbolo del joven profesor actual y romántico cuando quiere ser más humano recurriendo a la caza de la teoría tienen su designio y su gracia alada; en este caso su delicia, también, en forma de pájaro" (6).

Ha realizado, pues, José María Pemán una bella y delicada comedia en este Diario de la tía Angélica, y tuvo para los espectadores del Infanta Isabel la más calurosa acogida. El público aplaudió mucho, y el autor saludó desde el escenario.

La verdad: Esta comedia plantea también un problema de amor, un amor desgraciado, un percance amoroso que puede ser el tema de una tragedia, de un tremendo drama, pero que en este caso, es de "una comedia de sencillo dramatismo, en la que se enfrentan el sentido clásico de la moral y el sentido llamémosle moderno, que, en definitiva, no viene a ser otro que el de la hipocresía; en este caso también pudiéramos añadir a este ambiente lo que

Molière dijo ya en su Don Juan: la hipocresía es la moral del siglo. Pero así como el personaje molieresco va al infierno por ese cambio de moral aparente, por esa ficción, que es, en definitiva, la lección de su comedia, en ésta la ficción, tal vez por ir ingenuamente escondida entre esas flores - tulipanes o cortesía -, en este caso, repetimos, por no ser ficción pura, sino engaño íntimo a punto de saltar a verdad clara, los pecadores se salvan por el arrepentimiento sincero. Es decir, el grito, aquí, es la salvación, como la condena, en el otro caso, viene del silencio" (7).

Siguiendo el análisis de la obra Díez- Crespo añade: "Sobresalen en esta nueva producción de José M. Pemán los ojos de la madre; <<esos ojos>>... como el propio autor dice al final del segundo acto, y que vienen a ser el espejo claro de la Providencia. Los ojos, <<esos ojos>>, guían, dirigen, acechan suavemente, llenan dentro de sí la ira y el perdón. Cuando en la comedia los dos personajes que están al borde de llegar a la catástrofe ven o presienten los ojos de la madre se establece en pocas palabras la diferencia, se marcan perfectamente los límites del amor y de la corrupción. Cada uno lleva su verdad. Hay siempre una verdad íntima, que es la "verdad verdadera", y una verdad más a flor de corazón, que es la que engaña. Este encuentro va deslizándose por esta bella comedia de Pemán con diálogo sencillo, con frase justa, irónica y ardiente a veces, hasta que se sobrepone la auténtica pasión con serena elocuencia. Ese río que corre por esta comedia no llega a desbordarse, sino que sus aguas se tornan más cristalinas al finalizar.

José M. Pemán ha logrado tres actos de medida y sentido. En ellos desarrolla hábilmente un tema difícil y ejemplar. Su filosofía llega a lo trascendental, no con silogismos, sino por escalas de no medida poesía. En definitiva, su campo es el corazón y no el cerebro.

Y he aquí esas semillas regadas con lágrimas, que, como en un juego de magia, convierten al tulipán en serena y perfecta rosa " (8).

El autor saludó al final de la representación entre muchos aplausos.

Con En tierra de nadie José María Pemán parece haber alcanzado un éxito completo y maduro, según expresión de la crítica. Un tema interesante, de actualidad y de todos los tiempos, es este que el poeta ofrece en su nueva producción escénica. "Se trata del hombre inteligente y sensible, dotado de un espíritu severo y recto, al que las circunstancias parecen zarandear de un lado a otro, pero que, de verdad, está colocado en el mismo sitio, porque es el amor y la pureza de sentimientos lo que el destino, aunque no mande - como el mismo autor indica -, sino que somos nosotros mismos los que decidimos con nuestro sacrificio y nuestra energía, al menos, juego. Y viene a ser el destino aquí también - la circunstancia -, si no lo que decide en lo fundamental, lo que determina en la forma. Pemán ha trazado la figura central entre la gravedad y la ironía. Indudablemente, el personaje alrededor del cual gira la comedia es un enamorado de la verdad, un Quijote con salidas airoas, molinos de viento y galeotes; con los ojos puestos entre la objetividad de las cosas y la subjetividad del corazón, y también un inocente ante los acontecimientos que la vida real ofrece, más complicados que la simple visión poética del < <primer impulso> >. Con este juego, pues, entre estas verdades, el autor también juega, como lo demuestra la escena penúltima de la obra, en la que un joven mundano da lecciones de realismo al hombre de ciencia que vivió apartado en la montaña.

La comedia sigue su curso por esas venturas y desventuras del hombre empeñado en levantar por encima de todo la verdad en la vida, aun a costa de su propia felicidad, mas no

llega al desenlace amargo, que pudo ser el de un hombre <<en tierra de nadie>>. Es decir, la soledad. El poeta lleva el amor por delante, y así determina mejor el ambiente positivo de la comedia"(9).

Obra muy aplaudida, En tierra de nadie tiene "un diálogo en el que resplandece la gracia y la elocuencia y sube hacia el aire limpio de las alturas con esa ambición por lo justo, mas con las dificultades que la persecución por la justicia impone, que es la tesis del autor. Así como el autor indica en la comedia que es, en definitiva, la madurez lo que completa nuestra vida, y hasta entonces no es posible la posesión verdadera de la armonía, así, autor e intérpretes se han fundido en este pensamiento, y alcanzan en esta comedia el éxito completo y maduro" (10).

Metternich: José María Pemán ha llevado a la escena la figura del <<Ministro Mariposa>>, Clemente Lotario Metternich. La interesante figura del canciller está tomada - comenta nuestro crítico -, más que en su aspecto puramente personal, en su ambiente, en el reflejo de su tiempo, en las intenciones políticas. Metternich - recuerda Díez- Crespo - repitió en su vida con insistencia: <<Yo he sido el baluarte de la paz>>. Y en este sentido enfoca Pemán su obra teatral. Alrededor del político, amores, besos y encuentros falsos le llevan intencionadamente a conocer secretos políticos. Enamora mujeres - Don Juan interesado -, para más tarde ser <<marido modelo>>, según frase de él mismo.

"Con Metternich nace un orden en Europa, sugestionando a príncipes y Emperadores, y hasta el mismo Talleyrand, ministro astuto. El amor, entre minués y ruisñores, hace política y determina momentos decisivos...

José M. Pemán, como el húngaro Endre Nemeth, ha llevado a la literatura la figura del político con delicada expresión y con acentos de nostalgia. Ha llevado a la escena esta figura en verso, claro y limpio, con bellas imágenes y maestría teatral..

La obra mantiene un tono de finura y buen gusto escénico, y sobre todo, quedan fuera de ella recursos y trucos agradables a la galería vulgar. El interés no decae, y a veces se alza con galanura y distinción escénica. Ha sacado la flor, la esencia de la historia de este tiempo, para hacer bella poesía y remontarse entre las auras y los sueños..." (11).

Manuel Díez-Crespo termina rindiendo homenaje al poeta por su valentía por llevar al teatro temas de alto interés histórico, cosa que resulta ser empresa difícil. Y en este sentido J. M. Pemán ha logrado un éxito muy meritorio...

Doña Todavía : Lo que llama nuestra atención es que casi toda la producción escénica de José María Pemán se caracteriza - aparte sus valores dramáticos o la importancia de sus intenciones poéticas y sentimentales - por un gr^oacejo peculiar, una contextura escénica labrada con buen ritmo y medida.

Hay en esta otra nueva producción escénica de Pemán, Doña Todavía, "un propósito que se desdibuja a medida que va desarrollándose la comedia. Doña Todavía es un personaje al que quizá le falte vigor dramático y vigor sentimental. Tiene en algunas escenas este personaje el gracejo que el autor sabe imprimir a la mayor parte de sus figuras escénicas. Hay en su traza finura, noble abolengo vital. Pero palidece su presencia, y no precisamente ante las abdicaciones que tiene que hacer ante la vida moderna, sino como tal personaje escénico.

Lo de menos sería, en este caso el que el personaje en cuestión esté conforme o no con ciertas intromisiones de la vida moderna en su tradicional convicción. Hoy el mundo

entero ha caído en fiscalizaciones oficiales y extraoficiales que son probablemente causas de un liberalismo mal vivido. Por eso las intransigencias de Doña Todavía nos parecerían admirables, su cansancio justificado y sus equívocos perfectos"(12).

Sin embargo la obra esta de Pemán tuvo menos éxito que sus hermanas. La comedia conoció ciertas muestras de desaprobación por parte de los espectadores.

Eso opina Díez-Crespo a continuación:

"Volviendo al tono general de la obra tenemos que decir que no está conseguido; sus parlamentos no alcanzan el tono brillante que J. M. Pemán da casi siempre a todas sus obras, dramáticas o líricas. Languidece la acción, una acción que parecía potente en su arranque, y las circunstancias que han debido hacer sonar el limpio metal del personaje en cuestión no alcanzan el grado de emotividad que se esperaba.

Así la obra transcurrió con alternativas en su éxito. El primer acto, sencillo, fue de expectación favorable; el segundo, interesante en algunos puntos, culminó con aplausos, y el tercero se desvió hacia "ciertas muestras de desaprobación".

Lo que debe ser fue estrenada el 18 de diciembre de 1948, y fue una obra calificada de brillante y de buena acogida. En la ya extensa producción escénica de Pemán, es, seguramente - según palabras de Díez- Crespo - "ésta una de sus más logradas comedias. Comedia de símbolos y de realidades, Lo que debe ser está tejida con hilos que entrecruzan sus caminos sobre un noble tapiz de filosofía moral y social. Mas por fuera todo lo existencialista, con ser una comedia basada en la propia existencia, tiene de ésta un concepto más que circunstancial y apremiante; es una ley eterna la que la rige y domina. Y nace en ella la luz cuando desaparece la angustia..."(Díez- Crespo. ARRIBA, 18-XII-48)

II-2.2. Enrique Jardiel Poncela.

El elemento más característico del teatro jardielesco es su aspiración a lo inverosímil. Llena Jardiel Poncela toda una época del teatro de humor en España que va desde Muñoz Seca hasta Miguel Mihura. Con una imaginación desbordante, fue un contumaz defensor - como aludimos ya - de lo inverosímil, irreal insólito, paradójico y fantástico . "Siempre al margen de cualquier forma de realismo, presenta en casi todas sus obras situaciones disparatadas, absurdas, extraordinariamente complicadas, a las que, no siempre con éxito, pretende, al final, encontrar una coherencia, una lógica y una justificación. A diferencia del teatro cómico anterior, Jardiel Poncela rechaza todo casticismo, regionalismo o populismo. De ahí la intemporalidad de los conflictos que plantea y la destipificación del lenguaje, que no refleja categoría social alguna"(13).

La producción que tenemos de Enrique Jardiel Poncela en la época que estudiamos es numéricamente menos importante que la de José María Pemán, en las temporadas en cuestión. Se estrenó no más de siete obras, comedias la mayoría de ellas , y se repuso cinco otras. Las obras estrenadas son las siguientes: Es peligroso asomarse (1942); Blanca por fuera y rosa por dentro (1943); Las siete vidas del gato (melodrama de intriga, 1943); El pañuelo de la dama errante (tragicomedia, 1945); Agua, aceite y gasolina (1946); El sexo débil ha hecho gimnasia (tragicomedia en verso y prosa, 1946) y Los tigres escondidos en la alcoba (1949).

Las reposiciones son las siguientes: Un marido de ida y vuelta (1943), Los habitantes de la casa deshabitada (1944), Usted tiene ojos de mujer fatal (1946); Angelina o el honor de un brigadier (1946 y 1950).

Francisco Ruiz Ramón, en el estudio que ha hecho de nuestro dramaturgo dice que "Jardiel Poncela tuvo que enfrentarse con los críticos teatrales que ...atacaron con ferocidad su teatro, en nombre, generalmente, de una concepción tradicional de la escena cómica, que no supo o no quiso ver lo que de original y de nuevo había... en su teatro" (14). Las reseñas, los comentarios que tenemos de sus obras no lo contradicen. Obras como Es peligroso asomarse. Blanca por fuera y rosa por dentro y Los tigres escondidos en la alcoba fueron censuradas por la crítica de Manuel Díez-Crespo.

Veamos cómo la crítica acoge las obras de Jardiel Poncela.

Es peligroso asomarse al exterior : "Ya que el autor de la obra ...pretende darnos una línea mixta - hablemos en términos ferroviarios, como el título -, es decir, una comedia entre bromas y veras, sin saber a última hora a qué carta quedar; y ya que por estos motivos, en Es peligroso asomarse al exterior abundan las situaciones - o pretenden abundar - cómicas y serias, dando a estas últimas caracteres de enfática sabiduría, recordaremos una frase de cierto filósofo griego que, habiendo llegado a los cuarenta años soltero, fue interrogado por su madre: <<¿Qué crees que es mejor para el hombre: permanecer soltero o casarse?>>. Y el filósofo respondió: <<De cualquiera de las dos cosas que haga tendrá que arrepentirse>> .

Y esto que traemos a cuento podemos decir a Enrique Jardiel Poncela de la decisión tomada en el desarrollo y desenlace de su comedia, Es peligroso asomarse al exterior. De los dos caminos que pudieron tomarse para resolver la comedia - el burlón y el serio -, tendría que arrepentirse el hacer pública su decisión. Lo primero que tiene que tener una obra teatral para lograrse escénicamente es consistencia en sus personajes y saber cada uno a qué hilo del

pensamiento está sujeto. Con esto no queremos caer en la vulgar afirmación académica de la exactitud en las escenas, en los tiempos teatrales o en las entradas y salidas perfectamente lógicas. No vamos a caer tampoco en la ingenuidad de decir en la crítica lo que el autor debió hacer. Para eso es autor, y para eso el crítico debe criticar lo que ha visto, sin pretender una colaboración retrasada. Ahora bien; lo que si podemos aclarar es que dentro de una obra - sea la que sea - hay que adoptar una actitud decidida por los tiempos y por los climas, bajo los cuales ha de desenvolverse la acción teatral.

Con esta comedia, el señor J. Poncela parece que quiere ganar terreno dentro de un teatro un poco más serio del que hasta ahora venía dando. ¿Cómo, si no, se explican esos parlamentos interminables, al final del tercer acto, en los que se filosofa < <en serio> > y se hacen afirmaciones llenas de asombrosa ingenuidad sobre el amor, sobre la vida, etc.?" (15).

¿De qué se habla en esta comedia que ha merecido tanta algarabía en la crítica?

"La comedia empieza con un prólogo lento y sin originalidad, en el que una algarabía de conferencias telefónicas internacionales dan la clave de lo que ha de ser la obra en lo sucesivo. Después, entre personajes de ~~sinete~~ de comedia y de revista, se desarrolla el segundo acto - el más conseguido de la obra - para llegar a un tercero en el que el autor no sabe a qué carta quedarse. Un embrollo fenomenal, pero en su línea verdadera de la más simple inocencia. Falta malicia al fondo que inspira la obra, y falta madurez a su diálogo y a su pensamiento. La mujer que a un mismo tiempo estuvo enamorada de un padre y de sus dos hijos queda disipada entre las nieblas y el vértigo del desconcierto teatral más candoroso.

Y por esto, desde que empieza Es peligroso asomarse al exterior se advierte que ninguno de los personajes echa raíces en escena. Todos quedan en el aire, caprichosamente

manejados, y sin la menor consistencia - que es muy importante - aun dentro de lo puramente arbitrario. Pisar firme, tener decididas las situaciones, darles fijeza en el tablado, esto es la tarea más difícil del autor teatral. Conseguido esto, no habrá que asustarse de que anden boca abajo, o de que las sillas anden solas. Conste que eso es lo de menos" (16).

Comentando Blanca por fuera y rosa por dentro, Manuel Díez-Crespo le hace culpable a Enrique Jardiel Poncela de haber desviado un teatro que en sus comienzos tuvo algunos rasgos de originalidad, hacia un género infantil, enredado. Las situaciones, las escenas, los momentos que a primera vista apuntan un interés, son desvirtuados por una inocente concepción humorística - subraya el crítico a continuación.

"En Blanca por fuera y rosa por dentro Jardiel Poncela presenta trucos y desenlaces ya resueltos o planteados en otras comedias suyas anteriores. El desencajar la << puesta en escena >>, por obra y gracia de desmemoriados, y el recurrir a un descarrilamiento que alguien gane la memoria es un truco que a fin de siglo pudo tener cierta novedad en el género llamado de magia y de << gran espectáculo >>.

Jardiel Poncela, que posee cualidades magníficas para el arte de hacer comedia, es lástima que derive por un camino que a fuerza ya de repetición sobre sus mismos tinglados vaya debilitándose en lo más simple de intención y no recurra a caminos o artificios más importantes, aun sin salir de la misma intención crónica que le anima.

Blanca por fuera y rosa por dentro está sostenida por un hilo sentimental y psicológico que aisladamente, como tesis suelta, tiene cierto interés y belleza. El choque de sentimientos amorosos y la rendición de éstos ante acontecimientos naturales inesperados; la imposición de destino sobre voluntades y caprichos es una tesis importante, y más si sobre ésta existe el

cruce poético de pensamientos, analogías y fenómenos telepáticos, que concuerdan con el desarrollo que inicia sobre el capricho y la pasión que animan a los personajes.

Pero he aquí que esto queda envuelto por un humorismo retrasado, por un vocabulario simple y por unos procedimientos de violencia escénica, que deben quedar fuera de la línea de un autor que tanto puede influir en el público como Jardiel Poncela.

Los autores de cierta responsabilidad debieran meditar sobre el daño que poco a poco se puede ir haciendo en el gusto del público, y sobre todo, en su modalidad psicológica." (17)

Las críticas no cesaron con Blanca por fuera y rosa por dentro. Seis años más tarde, las mismas protestas, los mismos denuncios, los mismos resentimientos se vuelven a leer en la crónica de Díez-Crespo, al estrenarse Los tigres escondidos en la alcoba.

"Es indudable que Jardiel Poncela -escribe el periodista - tiene una personalidad singularísima en el teatro español contemporáneo. Esta personalidad, lograda con vocación y esfuerzo constantes, le ha llevado a un tipo de teatro interesante, logrado en muchas comedias con perfecta alegría y desenfado, con ritmo amargo y disparatado, a la vez, que al ser manejados hábilmente, el autor logró trenzar esos elementos como juncos para construir bellos ramilletes de fuegos artificiales. Es pena que un autor que consigue quizá lo más difícil, esto es, adquirir esa personalidad dentro de un teatro libre de ritmo y de medida, desperdicie esos hallazgos para dejar a su comedia embridada como un caballo de circo, viendo su fugacidad espumante sujeta tímidamente a la mano del domador." (18)

A propósito de la obra propiamente dicha, Los tigres escondidos en la alcoba, Manuel Díez-Crespo la encuentra decepcionante, porque "todo el mundo espera que los tigres escondidos salgan de sus jaulas para que de una vez se produzca el detello, el relámpago, la

fiebre, la burla o el miedo; y ni aquéllos salen ni los motivos a que sus felinas intenciones pudieron dar lugar asoman por ninguna parte" (19).

El crítico defraudado por esta nueva producción poncelesca, concluye su crónica deseando, "para que no haya lugar a equívocos, que aparezca alguna comedia - a falta de otras mayores - en la que nada de lo que aparezca tenga sentido. Tal vez eso sería una manera de airear este mundo asfixiante del teatro de nuestros días. Llegar a producir escenas sin sentido, palabras sin sentido que - ya tarde también - a la manera de Andrés Bretón en la poesía, produzcan el escalofrío del misterio, de la emoción o de la ruina.

Pero ese decir palabras sin sentido, o ese ofrecer escenas sin sentido, tienen que llevar la fuerza enorme de la palabra esbelta, de la sinrazón sublime, del prodigio de la honda poesía, ésa que nadie sabe de dónde viene ni adónde va; pero que transportan al alma a regiones ocultas hasta el momento de ser espectador o lector.

Así, en Los tigres escondidos en la alcoba, ni el misterio alcanza el carácter de tal ni la poesía tiene su trono, ni la puramente teatral responde al tinglado, que el autor parece que va a manejar" (20).

Las reposiciones parecen haber tenido más suerte de éxito que los estrenos. Con honores de estreno se repuso en el Infanta Isabel la popular comedia, Un marido de ida y vuelta, por la compañía titular. Según la crónica teatral hecha al día posterior, el teatro estaba totalmente lleno ... y el autor salió al palco escénico a recibir los aplausos del público, que se prodigaron en todos los finales de acto.

Angelina o el honor de un brigadier, estrenada en 1934, se repuso en el teatro de la Comedia (6-IV-46). La divertida comedia conoció un éxito idéntico obtenido la noche de su estreno... En los finales de los actos sonaron nutridos aplausos, y el público pasó una velada deliciosa.

Los habitantes de la casa deshabitada se repuso con gran éxito en el teatro de la Zarzuela (3-VII-44) y constituyó uno de los más destacados triunfos de la temporada, según la crítica.

II-2.3. Antonio de Lara "Tono", Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia.

Miguel Mihura (Madrid, 1905-1977) es el gran autor de teatro de humor en la posguerra, que enlaza con la tradición humorística anterior a 1936. Hijo de autor cómico, vivió desde dentro el teatro. Literariamente, le influyeron Román Gómez de la Serna, Jardiel Poncela, las vanguardias, el mundo del cine, igual que a sus compañeros <<Tono>> y Álvarez de Laiglesia. Fue director, fundador y colaborador de revistas de humor español como La Ametralladora y La Codorniz, que revolucionaron el humor español, con su lucha a muerte contra los tópicos. Publicó libros jocosos como Mis memorias, y colaboró en el guión de varias películas: entre otras, la maravillosa Bienvenido, Mr. Marshall, de Bardem y Berlanga.

En sus primeras obras de teatro colaboró con otros autores de humor: Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario (1939), con <<Tono>>; Viva lo imposible o el contable de estrellas (1939), con Joaquín Calvo Sotelo; El caso de la mujer asesinadita (1946), con Álvaro de Laiglesia.

Su obra fundamental es Tres sombreros de copa, escrita hacia 1932, y no estrenada hasta 1952; después, entre otras, Sublime decisión (1955), Mi adorado Juan (1956), Carlota (1957), Melocotón en almíbar (1958), Maribel y la extraña familia (1959), La bella Dorotea (1963), Sólo el amor y la luna traen fortuna (1968).

Toda la crítica ha especulado sobre un interrogante: qué hubiera sucedido si Mihura hubiera podido estrenar con éxito, en su momento, Tres sombreros de copa. No fue así. El público y el mundo teatral español no aceptaban tan fácilmente una ruptura radical con el < <viejo humor> >. Mihura se refugió en el escepticismo y la ironía, rebajando los grados de humor crítico.

En todo caso, es un magnífico autor de teatro, que anticipó al absurdo, como reconoció el propio Ionesco: " El estilo < <irracional> > de estas obras puede desvelar, mucho mejor que el racionalismo formal o la dialéctica automática, las contradicciones del espíritu humano, la estupidez, el absurdo".

Tres sombreros de copa queda como una verdadera obra maestra: una comedia con un enorme trasfondo de seriedad (Torrente Ballester), un < <esperpento cordial> > (Ricardo Doménech). En ella, Mihura supo distorsionar con ternura la observación costumbrista: al fondo, el conflicto de los convencionalismos sociales con la aspiración a una vida más libre, en nuestras capitales de provincias, la eterna lucha entre la espontaneidad y los tópicos, los impulsos vitales y el cartón piedra.

Hoy el público ha aceptado ya (con varias décadas de retraso) su teatro, que conserva intacto su ingenio verbal y de situaciones, su permanente frescura.

En cuanto a <<Tono>>, seudónimo de Antonio de Lara (Jaén, 1896 - Madrid, 1978), fue colaborador de La Codorniz y cultivador de un teatro de humor, hilvanado en su mayor parte con una historia disparatada. En colaboración con Mihura como ya aludimos, escribió en 1943 Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, con Llovet escribió Don Pío descubre la primavera(1946); con Manzanares Un drama en Quinto Pino (1950) y con Vazzari Los mejores años de nuestra tía (1948). Es autor además de: Rebeco (1940), Guillermo Hotel (1945), Cinco mujeres nada menos (1946), Romeo y Julieta Martínez (1946), Algo flota sobre Pepe (1949), Francisca Alegre y Ole (1949) y ¡Qué bello es vivir! (1950).

Miguel Mihura ocupa muy poco espacio en este capítulo, por ser muy escasas sus obras puestas en escena en este período. Dos obras, Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario y El caso de la mujer asesinadita se estrenaron en Madrid. El primero, entre aplausos y protestas; el segundo, con más suerte, fue favorablemente acogido por el público.

Antonio de Lara y Álvaro de Laiglesia cultivan ellos ese teatro de ingenio <<en donde rara vez se alcanza la más alta categoría estética y humana del humor>>, para hablar como Ruiz Ramón que define así la producción dramática de ambos comediógrafos: "(Su) teatro es, en cierto modo, la forma actual del nuevo astracán, con una comicidad tal vez más intelectual que la de su antecesor. Generalmente, la comicidad está encomendada al lenguaje, lleno de equívocos, juegos de palabras, facecias, quid pro quo, rupturas elementales del significado lógico, etc..." (21)

Laiglesia escribió en colaboración: con Claudio de la Torre Los sombreros de dos picos (comedia, 1948) y, como ya hemos dicho más arriba, El caso de la mujer asesinadita, (comedia, 1946), con Miguel Mihura.

Antonio de Lara es una de las más vivas muestras del ingenio español: dibujante, cartelista, escritor, constructor manual de unas divertidas figuras de aluminio, periodista, autor dramático e... <<inventor del huevo frito>>.

A lo largo de su vida - una vida joven y muy activa - ha predominado en su obra, muy por encima de todo lo demás, la difícil dimensión del humor. Desde El guante blanco a Cámara, pasando por La Esfera, Buen Humor, Gutiérrez, La Ametralladora, La Codorniz y el propio ARRIBA, "Tono" ha colaborado en la mayor y mejor parte de la Prensa española... Es uno de los hombres que más han entregado su vida al servicio no siempre bien estimado del humor y la alegría nacionales... (22)

Rebeco: ¿Qué es ? En la autocrítica de la comedia, "Tono" argumenta que "Rebeco no es una parodia. Es una reacción contra la frase hecha, una lucha contra el tópico, lucha que ya iniciamos Mihura y yo con Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario. Nada de lo que en Rebeco se dice es nuevo. Nuestros abuelos se cansaron de decirlo, y si no damos la voz de alarma y subrayamos su cursilería corremos el peligro de que nuestros nietos sigan diciendo lo mismo.

Creo, o por lo menos he pretendido, que en Rebeco hay un fondo poético, y creo también que en Rebeco todo es lógico a fuerza de ser ilógico. Es posible que la comedia falte de eso que llaman <<carpintería teatral>>, <<ensamblaje>>, <<ritmo>>; pero si es así puede perdonárseme en gracia al propósito de que el público pase un rato divertido..."

El crítico Manuel Díez-Crespo comparte con el autor su opinión, y ve en Rebeco una idea fundamental que tiene un hondo sentido poético: "aquello de que <<cualquier tiempo

pasado fue mejor>> que nos invade con su pensamiento y su sentimiento, no es más que una pura figuración que se balancea en la bamba florida de la nostalgia y la realidad. Cuando Rebeco, joven rubio que fue, se nos aparece - nuevo Venus - de entre las olas, ya no es ni moreno, ni alto, ni elocuente; es un joven rubio más, con gafas y americana de tipo único, con un clavel cualquiera en la solapa, con unos pies para marcar un pasodoble vulgar y no un vals de las olas precisamente. La tragedia de Aurea comienza en la aparición del joven, y su voz cristalina que fue en las primaveras lengua de las más nobles guirnaldas y de los soles más caros, se desvanece ante lo que es, que no es más que lo que sus ojos quisieron. Rebeco es un mito del corazón, como lo son todas las cosas de amor perdidas: dulces prendas por su mal halladas, pero que en definitiva, sirven para enriquecer el alma con nuevos aromas tiernamente renovados. Y ahí quedan por tierra melena rubia y gafas, pechera vulgar y clavel de trapo. Los viejos y << sus tiempos >>, si se nos aparecieron, asistiríamos al bello carnaval de amor con banda de música desafinada y dentaduras postizas que al reír rodarían por el suelo en un estrépito de huesos y metales." (23)

Si algo la crítica tuviera que lamentar de esta pieza con escenas de bella y feliz expresión, sería tal vez su falta de valentía en cuanto a un derroche total de escenas que logren este propósito inicial. "Por esto quedan, sobre todo, el segundo y el tercer actos con cierta languidez en el desarrollo y sus escenas arrastran con exceso un diálogo lento y en ocasiones << demasiado clásico >> en su naturaleza y arquitectura teatrales. No pretendemos decir con esto que hubiera sido mejor el laberinto. El laberinto de imágenes existe; de lo que se trata es de una mayor acción interna que engarce el comienzo, bellamente logrado, con el final en unos más seguros eslabones de vocabulario y de acentos y expresiones plásticas. Esto hubiera dado a la comedia mayor brío, por la pura palabra, por

el puro hallazgo de réplicas más vivas e inéditas en su conjunto. Hacer brotar la primavera en un salón es bello; traer un sol para una niña enamorada es más bello aún; traer pájaros que canten en las botellas o por las botellas es hermosa audición; no en balde el decadente Baudelaire dijo en su inmortal poema: < < Pero he aquí que el alma del vino cantaba en las botellas... > > > (24)

Romeo y Julieta Martínez: La nueva comedia esta de "Tono" se estrenó en el Infanta Isabel, el 18 de diciembre de 1946. Fue muy aplaudida al final de los tres actos, fueron reídas y aplaudidas muchas escenas así como también ciertos trucos originales, como el del espejo, que indudablemente alegra la escena.

La comedia, según la crítica, indudablemente entretiene por su fácil ligereza, por tratarse sobre todo de un divertimento sin más pretensiones que las de hacer reír sin grandes preocupaciones ni revueltas. Y de esta manera sencilla, Tono resuelve su obra con donaire.

"Maneja Tono los elementos de la comedia moderna, de la comedia de costumbres, esas entradas y salidas de gentes de la sociedad actual, en la que con frases más o menos hechas andan por salas y saloncillos explicando temas de actualidad, y que nuestro humorista sabe recoger con gran habilidad y notable gracia, para sacar de ello el máximo partido en esa exaltación de frases vulgares. En la comedia de Tono hay indudablemente escenas de ingenio, y en ellas ha mezclado también, como toda comedia actual que se estime en algo, el pasado con el presente, uniendo el espíritu del Romeo shakespeariano con una joven de nuestros días, que en sus sueños vive con el amante de Verona horas de angustia, de felicidad y de desasosiego... Se suceden a lo largo de esta < < función > > los episodios más grotescos unidos a los episodios más sonrientes y garbosos. La comedia alcanza momentos

de ingenio, en los que hay encuentros de personajes pintados con cierto gracejo y en los que campea ese chiste, del cual Tono es uno de sus creadores, y que, naturalmente, maneja a maravilla" (25).

Un drama en Quinto Pino es una comedia escrita en colaboración (Tono y Manzanés). Es la obra una comedia o < <función> > de las suposiciones. Desde el primer acto, desde la primera escena, todo lo que ocurre hasta la penúltima es una suposición. La salida del marido, el encuentro de la señora con un caballero desconocido sin salir de la casa dan lugar a una serie de escenas disparatadamente imaginarias que llevan al espectador a la hilaridad.

"Con estos supuestos Tono y Manzanés llegan a las más incongruentes escenas, aportan unas cuantas situaciones y chistes más de la marca que ya tiene acreditada el buenhumorado Tono, y algunas son de buena ley, sobre todo en el segundo acto; en este acto, el enredo se hace más difícil, la realidad y la ficción alcanzan momentos de verdadera gracia en cruces, y así, el público, alegre y confiado, aplaude, ríe, ríe y ríe..." (26).

Y ¿en qué estriba la novedad de esta comedia? Según opina nuestro crítico, "tiene esta comedia, sobre las anteriores, cierta novedad en el planteamiento y en el desarrollo. Esta ficción, estas suposiciones, que vienen a ser como una burla de las comedias cursis con pretensiones que se han dado en llamar modernas, y este montaje, que viene a tener en su paralelo plástico cierta semejanza con las yuxtaposiciones pictóricas, consiguen un efecto curioso, disparatadamente curioso, que consiguió divertir al auditorio." (27)

Un drama en el Quinto Pino, como su nombre indica, es un drama lejano. Los autores sitúan a los personajes en un chalet situado en una colonia de pinares cuyo nombre es el que

lleva la comedieta. "Mas su sentido - también aquí hay sentido - es el de ser un drama allá lejos, un drama lejos de la muerte y de la vida; un drama, en fin, en el que todo es teatro y risa..." (28)

Al final de los tres actos los autores saludaron entre muchos aplausos.

Retorcimiento fue estrenada en el Infanta Isabel el 10 de septiembre de 1948, y plantea el problema siguiente:

"Se trata de las mil locuras de una mujer más o menos del día, con sus caprichos, su no saber qué quiere, su madre, su padre y una serie de amiguitos y amiguitas que entran y salen en el escenario, siempre con casualidades y circunstancias festivas. El autor, siguiendo ese procedimiento ya conocido que consiste en utilizar el tópico para ir contra el tópico, consigue divertir al público. Todo gira - la tesis - alrededor de esa existencia malvarosa negra de la mujer en cuestión; la mujer, quizá como símbolo de ese <<retorcimiento>> espiritual que la convierte en un ser lleno de complicadas aspiraciones. Y así transcurren los tres actos, con un diálogo a veces divertido, a veces un poco lento, salpicado de chistes, alguno de los cuales fue muy aplaudido.

Tono añade, pues, con esta nueva comedia, un peldaño más en su escala risueña de <<funciones>> rubias, en las que una flor, una mujer o un gato pueden entenderse constantemente, sin que la refriega pase de castaño claro ni que la sangre llegue al río..." 29)

Tono saludó al final de los tres actos entre muchos aplausos...

Algo flota sobre Pepe se estrenó en el Alcázar el 30 de marzo de 1949. La obra conoció menos suerte que las demás; el público la acogió con muchas risas en los dos

primeros actos, y mucha impaciencia y protestas en el tercero.

A juzgar por la crónica de la crítica, en Algo flota sobre Pepe, Tono sigue el mismo curso que en obras anteriores. Hilvanar una serie de escenas, de chistes, unos bien traídos y otros bien llevados, y así compone tres actos entre aciertos cómicos y desconciertos dramáticos.

"Es curioso observar en esta comedia, sobre todo, cómo el autor vuelve a nuestro teatro de fin de siglo. Parece que Tono no quiere lanzarse por el camino intrépido de su inicial arranque y ha sujetado sus funciones, en chistes, en procedimientos, a ciertos sainetes y piezas breves, que tienen su origen en Vital Aza, que siguen en Paso, Arniches, Celso Lucio García Álvarez y otros; pero sin definir con la exactitud de éstos los tipos y los ambientes. Esto le lleva a desconciertos. Tal vez la falta de meditación - siempre de la sensación de que escribe con rapidez - haga que no cuajen estas obras, que tienen, en principio, un clima favorable y que, naturalmente, obedecen a fino divertimento, sin más pretensiones y sobre todo, fuera del teatro vulgar.

No puede negarse a la obra momentos graciosos y escenas sueltas divertidas, pero éstas se pierden, por ligereza del autor, en la construcción de la obra. Que la obra tenga argumento o no la tenga, esto no vamos a censurarle. ¿Por qué han de tener todas las obras un argumento? Que las comedias tengan que responder a un sentido lógico, ¿quién se acuerda de esto? Nada hay más disparatado que la vida, y nada más incongruente que la relación entre personas. El día que se escriba una comedia en serio sobre animales y plantas - que ya está haciendo falta - entonces habría que pedir congruencia al autor.

Mientras tanto, lo que hay que buscar y pedir es que el ingenio mande, que el sentimiento domine, que la poesía flote sobre Pepe, sobre Juan, sobre Francisco... Lo que

sobra en esta comedia es precisamente el pretender justificar ciertas cosas que resulte deshilvanada. Y esto no está conseguido y llega a la monotonía, sobre todo en el tercer acto."

(30)

Francisca Alegre y Ole...está dentro de ese teatro que Tono ha llevado con aplausos y protestas a lo largo de su carrera de autor, y que, en esta ocasión, "con ser débil la estructura de la comedia - consigue mejores y más logradas ocurrencias. En la cadena chispeante de su diálogo hay escenas sabrosas, felices, divertidas, movidas con un desenfado que en ocasiones llega a una sátira de costumbres modernas, o más bien a una ironía de frases domésticas, de las que viven, o por las que viven, familias honorables de las llamadas felices..." (31).

La comedia alcanzó un buen éxito.

Cinco mujeres nada menos fue estrenada el 19 de junio del 46. Llama el autor a esta obra <<comedia de enredo>>, y en efecto, "Tono ha logrado una especie de juguete cómico a la antigua, con incrustaciones de humorismo moderno, que logran divertidos momentos y situaciones graciosas, entre equívocos, y escenas más o menos pintorescas. Como siempre, el humor característico de este autor logra este tipo de sencillez doméstica como exaltación del tópico, y que si en algunas ocasiones no se logra esta característica, en general, la obra fue muy del grado del público, que aplaudió mucho al final de los tres actos" (32).

Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario es otra de las comedias acogidas entre aplausos y protestas, que escribieron en colaboración Mihura y Tono.

Comedia de humor en tres actos, estuvo - según el decir de la crítica - bien puesta en escena y muy bien dirigida. "Hubo muchos aplausos y salida al palco escénico de Tono y Mihura, creadores felices de La Codorniz. Y sus consecuencias escénicas. Un coro de serafines protestó desde las barandas del paraíso al final de la comedia, pero otro coro más nutrido de protestas, con don José al frente, aplaudió sin reservas" (33).

En cuanto a El caso de la mujer asesinadita,

es la última de las obras de Mihura escrita en colaboración, esta vez con Álvaro de Laiglesia, que le sustituirá al frente de La Codorniz, vendida por Mihura a los tres años de haberla fundado. Fue estrenada la comedia en el María Guerrero el 20 de febrero del 46, y el público apreció "los valores, ingenio, humor y fuerza dramática de la obra, aplaudió mucho al final de los tres actos y reclamó la presencia de los autores.

¿Cuál es el argumento de la comedia?

"Para ir al drama misterioso, al desarrollo apasionante, (Mihura y Tono) sacan de un sueño que tiene realidad en escena en un sencillo truco de apariciones, la fuerza de los personajes dirigidos por los sueños. En éstos, lo que pudo ser crimen misterioso, es en la vigilia realidad cumplida, desenlace trágico.

Un hilo de poesía y de humor se enreda como yedra en los muros de la casa, en los huesos de los muertos y de los vivos, y todo el proceso argumental y técnico de la obra tiene la fuerza de un más allá que acecha, vigila y concreta el lugar y el tiempo del amor predestinado. Los autores juegan con fina destreza con estos elementos. Recurren a símbolos,

unas veces psicoanalíticos, otros, quiromáticos, otras, poéticos. Comedia de símbolos, con su eternidad permanente, con su realidad escénica, que no se escamotea, cediendo así al interés del público. Y comedia triste, también. Triste como el agua del florero del tulipán, que aquí puede servir para contentar la fuerza de la sangre, y que en su origen poético es símbolo del amor desgraciado.

El caso de la mujer asesinadita, con su sencilla evocación de pasiones y amores cotidianos más o menos impetuosos, está situada en un plano entre lo telúrico y lo físico. Unas veces, es el sueño el que reina y se mueve; otras la varita mágica del mago que dirige las supersticiones de la realidad. Tiene ecos de Cocteau, de Perellín, en el suave, misterioso acento y un curso de enredo claro en su técnica.

Una bella comedia con un momento logrado de interés y novedad. Un mundo logrado en su propósito espiritual y en la mecánica teatral. El caso de la mujer asesinadita está construido con sosiego, con meditación de tiempos y motivos, y los autores manejan con admirable ponderación los hilos que van tejiendo poco a poco la obra. En este sentido, desde el silencio animado, que transcurre al comenzar la obra, hasta el final, en donde los ecos del otro mundo, anticipo de Juicio Final y de resurrección de la carne en la antesala del Limbo, tienen un proceso medido y justo. Asimismo el diálogo, los hechos que motivan la acción en su aliento poético responden a derivaciones justas. El chiste, oportuno y sin desconyuntarse; la palabra, ordenada y medida".

II-2.4. Joaquín Calvo Sotelo (La Coruña, 1905).

Académico, autor de teatro y articulista. Pertenece a una destacada familia de las derechas españolas. Colaboró con Miguel Mihura en una obra que ya mencionamos, Viva lo

imposible o el contable de estrellas (1939). Después ha escrito numerosas obras teatrales que han obtenido enorme éxito. En general, suele calificársele en ese teatro < <burgués> > de alta comedia que triunfa en el madrileño Teatro Lara, como el de López Rubio o Ruiz Iriarte. Calvo Sotelo ha cultivado el teatro de denuncia social: El rebelde (1934) y La muralla (1954); la comedia: La visita que no tocó el timbre (1949), Milagro en la Plaza del Progreso (1953) y Una muchachita de Valladolid (1957); y el género chico: El proceso del arzobispo Carranza (1964) y La pasión de amar (1991). El éxito de La muralla no tuvo parangón en el teatro de la inmediata posguerra. Por su valor teatral y su significación histórica, la obra de Calvo Sotelo merece mayor atención de la crítica.

Cuenta ya este dramaturgo con casi medio centenar de obras dramáticas, diez de las cuales se estrenaron entre enero del 43 y diciembre del 50, y en las cuales el autor intenta adaptar los problemas de la sociedad española del siglo XX. Y, tal como dice Ruiz Ramón, Joaquín Calvo Sotelo "trata sus temas con originalidad y sigue hábilmente la vía media entre las dos corrientes principales del teatro desde 1900: tradicionalismo y modernismo" (35).

Tres tendencias genéricas fundamentales pueden considerarse en la obra dramática de Calvo Sotelo estrenada en la década en cuestión : la farsa, la comedia y el drama. Dichas obras son las siguientes: Cuando llegue la noche (comedia, 1943); La última travesía (comedia, 1943), El fantasma dormido (comedia, 1945); La cárcel infinita (comedia dramática, 1945); Tánger (comedia, 1945); Plaza de Oriente (comedia, 1947); El jugador de su vida (comedia, 1947); La gloria en cuarto menguante (comedia, 1947); Historias de una casa (comedia, 1949) y La visita que no tocó al timbre (comedia, 1949).

Cuando llegue la noche: Estrenada el 1 de enero de 1943, esta obra de Joaquín Calvo Sotelo es una comedia simbólica. "El símbolo de la fe, de la voluntad, de la alegría, que hacen superar defectos físicos, porque, por encima de ellos, el alma vuela al cielo, en promesa segura de deber cumplido, y ansia vigilante de serenidad y de amor".

A juzgar por la crítica, la obra está teatralmente conseguida con maestría. "Limpia, serena, clara, mantiene la línea más correcta de diálogo y de escenas. Estas son jugadas con acierto y manejadas con seguridad. Una buena comedia nos queda, pues, en la obra de Joaquín Calvo Sotelo... y un gran éxito tuvo. Calvo Sotelo saludó al final de los tres actos entre muchos aplausos" (36).

¿La construcción de la obra? "El hilo poético, que hilvana esta obra, es un hilo humano, sencillo, suave, lleno de calor cotidiano. Como todo poema, auténtico, está contruída sobre una base real y clara, visible y evidente al espectador más sencillo, para sobre ella contruir el andamiaje del pensamiento, en una línea de altura psicológico y moral. Estos quedan para la mente de cada espectador. Este puede seguir con sus ojos la luz o las sombras, tejer y destejer su conciencia..." (37)

El argumento de la comedia: "En un parador del camino Madrid-Barcelona coinciden por una parada forzosa del tren unos cuantos viajeros. Aquí se conocen un aviador y una muchacha que pretende dar la vuelta al mundo. La policía viene a buscarla. El aviador, que no duda de ella, la asegura ante le Policía. Más tarde aparece su padrastro, que es el que la impide realizar el viaje. La muchacha ha sido ciega y quiere aprovechar su luz amanecida para ir poniendo nombre a las cosas. Pero he aquí que su luz será muy pasajera. Y ante este temor, se le quiere hacer desistir de su viaje. Más tarde el aviador conoce el caso. Pero ante él tampoco duda, y casa con ella. Pasan dos años. Estamos ahora en el año 1937. El aviador

hace la guerra del norte de España. Los médicos le aseguran una enfermedad del corazón. Pero él no se arredra. El <<se ve>>, <<se siente>> que no tiene nada.

Y sigue, y vuela, mientras su mujer que por un momento cree que su luz, <<que llega la noche>>, ésta no llega, porque la fe la ha salvado y resplandece el alba eterna de sus amores..." (38)

Como en la parábola de la luz del Evangelio, es ésta una comedia en la que "el símbolo de la fe salva todos los escollos y hace revivir la sangre ante el deber y la esperanza. Por medio de la alegría cristiana, el autor se remonta sencillamente hacia un firmamento de luz, partiendo de las sombras, y abriendo éstas con la lanza de la voluntad de la juventud ardiente y vigorosa. Los ojos muertos reviven por el amor y nuevos pasajes abren sus colores y sitúan y dejan fijos los hombres" (39).

Tánger es una comedia en tres actos estrenada el 13 de diciembre del 45, y fue muy ovacionado Joaquín Calvo Sotelo, y aplaudidas algunas escenas de la obra.

"Tánger es la ilusión; la obsesión que marca en la voluntad de potencia de Lily el desequilibrado y la catástrofe. Alrededor de esta obsesión está la vida de esta mujer. Ir a Tánger, la ciudad misteriosa, envuelve todos sus ensueños, que están por encima del propio amor. Así sus casamientos no han sido más que una feliz coyuntura para visitar la ciudad cosmopolita, internacional, atractiva para toda mujer meridional, que posee ese instinto de lo exótico en su forma más inmediata. Y por Tánger, que suena y resuena como el tiempo de un bolero en los oídos de la obesa, ocurren los incidentes más dramáticamente burlescos, más extraños desde la normalidad pacíficamente sedentaria".

Según Manuel Díez- Crespo, Joaquín Calvo Sotelo ha logrado en esta comedia, Tánger, "una comedia cómica, llena de situaciones animadas, sin decaer un instante en su propósito. Es una comedia que pudiéramos llamar de influencia cinematográfica, entendiendo por este término ese alarde de situaciones rápidas, en las que aparecen o transportan al espectador a la observación de múltiples escenas, ligeras en su procedimiento de dirección y desarrollo.

Basado en este eje, que lo mismo pudo ser intensamente dramático, al estilo del escandinavo Heiberg, por lo que tiene de obsesión y dramatismo alrededor de la ligereza de ciertos amores, Joaquín Calvo Sotelo, lejos, naturalmente, en principio y sentido argumental, de lo que apuntamos, prefiere en este caso el del buen humor. Buen humor que campea, con garbo y destreza, a lo largo de toda la comedia, que nos lleva desde el vestíbulo de un hotel a las escenas más cómicas en un ferrocarril en marcha, y que termina con un tercer acto de divertidos trucos, con apariciones de escenas y hechos retrospectivos, que desfilan ante la imaginación de los protagonistas. La mujer, al fin, ha encontrado su presa. Y Tánger se adivina allí, dulce y dormida, blanca y soñadora, junto al mar tranquilo, inocente, al fin, y dispuesto a recibir con sus brazos de palmera esta obsesión ya calmada de la mujer deliciosamente curiosa, ligeramente sentimental" (40).

Buena pieza, pues, de Calvo Sotelo, es Tánger, donde ha logrado el autor "unir todos estos choques entre el corazón y el cerebro de la mujer, con singular gracejo; igualmente ha conseguido originales escenas, como la aparición de los dos maridos, que producen en todo momento la hilaridad; y ha cuidado el diálogo, que hizo las delicias del público en todo momento." (41)

La misma técnica cinematográfica utilizada en Tánger, se repite en Plaza de Oriente, comedia en tres actos estrenada el 24 de diciembre del 47, técnica que el teatro de estos años ha incorporado a su desarrollo. Lo cual ha contribuido en hacer más compleja su estructura, enriquecer o, más bien aliviar las cargas esquemáticas y simples del teatro inmediatamente anterior. Como recalca Díez- Crespo, "del teatro inmediatamente anterior, ya que el antiguo, y también el primitivo, contaban con lo que más tarde había de ser lema de los directores llamados de vanguardia: un Cordon Craig, un Piscator, un Stanislawski, por ejemplo, para los que <<el teatro es un conjunto de cosas>>. El teatro moderno, pues, casi siempre carente de invención de almas, de invención de pensamientos - suprema conquista -, recurrió a manejar ese <<conjunto de cosas>> con las pruebas de El murciélago de Stanislawski"(42).

Plaza de Oriente es una comedia que conoció un buen éxito en el María Guerrero. "La pieza empieza el año 1886 y abarca tiempo comprendido entre ese año y el año 1931. Se trata de una comedia de evocaciones; evocaciones que sustentan el ansia de continuidad de una familia constituída con afán de superar su prestigio social, su honradez ante la vida, su vocación en línea de profesiones, brillantes - en este caso la de militar - para servir a la patria, todas las angustias, pues, que nublan la seguridad de estos principios vienen sucediéndose en la comedia, complicando y avivando su trama. De la incertidumbre nace, unas veces, la felicidad; otras veces, la tragedia. Estas alternativas aparecen en Plaza de Oriente con notable habilidad en los recursos intermedios que alegran con sus recuerdos las escenas fundamentales de la obra propiamente dicha.

A telón corto - en esta ocasión, leve gasa que simboliza la calle - hay un desfile de personajes típicos que vienen a representar momentos culminantes de cada fecha que se sucede. Su pincelada, breve y precisa, logra y consigue eficazmente la memoria del tránsito. Comoquiera que la representación de estos tipos o voces son de conocimiento general, esto da facilidades al espectador para situarse en el tiempo. De esta manera la comedia sigue su curso y surge la situación central de las propias evocaciones. Y así, de la niñez << ya fábula de fuentes >>, que dijo el poeta, vamos pasando a otras edades hasta remontarnos a esa región serena de la armonía donde la muerte pierde su derecho" (43).

Otra de las novedades de la comedia de Calvo Sotelo es esta mezcla de edades y estas trasposiciones de tiempos, en que el autor ha seguido el curso de ese teatro algo en boga, inglés y norteamericano, de lo que pudiéramos llamar << marcha atrás >>. Como señala el crítico en su crónica, "retrotrae al espectador a edades pasadas de la que aparece en el personaje central en el principio, y viene a terminar la comedia allí donde la comenzó. Juegos de Priestley, de Wilder y de Achard últimamente, y vagas reminiscencias de la película Cabalgata. Pero el autor traza su Plaza de Oriente en sentido español, evoca personajes y momentos de tiempos difíciles de nuestra historia" (44).

La escena servida con mucho gusto, y bien dirigida, fue muy aplaudida y Calvo Sotelo saludó al final de los tres actos.

En la misma semana de diciembre del 47, se estrenó otra nueva comedia del mismo dramaturgo en el teatro Lara, La gloria en cuarto menguante, obra que el público acogió con grandes aplausos al final de cada uno de los tres actos de que consta la misma. Allí, el discutido tema de la palabra y de la acción en el teatro - aunque claro esté las dos son una

misma cosa, cuando la palabra y la acción posean el secreto de la autenticidad - viene esta vez de nuevo al juzgar esta producción de J. Calvo Sotelo, La gloria en cuarto menguante.

"El autor de la obra, con un tema y un desarrollo no precisamente poco conocidos, desarrolla su cometido por el camino de la palabra, de la conversación. El señor Calvo Sotelo da a su comedia un tiempo lento, mas no alejado de un ritmo brillante, que hace que el espectador no aparte su atención del desarrollo de la obra. Consigue el diálogo con fluidez, da a las escenas palabra interesante, medida y justa. Hay en la comedia un vuelo amoroso, humano, sencillo, en el que, alrededor de las ascuas que cada personaje lleva en su corazón, existe la plácidez de un ambiente artístico, que eleva a categoría suprema lo que la vida tiene de creación en la materia, en el espíritu y la perpetuidad de estos empeños, que, por un instante, parecen fugaces.

La gloria en cuarto menguante es una comedia bien construída; tiene pasajes de intensa emoción y momentos de dulce ternura. Las dos líneas paralelas de la obra están llevadas con acierto; esto es, la puramente amorosa y la puramente artística. El protagonista es un virtuoso del piano y un virtuoso del hogar; en su vida existen dos momentos graves: uno, aquel en que cree perder a su mujer; otro, aquel en que cree perder sus facultades de ejecutante. Comedia con nudo amargo, que cambia sus tiempos de concierto y termina con dulzura y esperanza. Los viejos problemas de la verdad y de la autenticidad en la atracción de almas - el primero masculino y el segundo femenino, según se estudia en psicología experimental - se logran y se funden en la pareja de esta comedia con acentos de emocionada elocuencia." (45)

En La visita que no tocó el timbre, comedia estrenada con éxito de público y de crítica el 16 de diciembre del 49 en el Lara, estribada en una intención crítica de carácter paródico

o satírico, en que Calvo Sotelo, sin pretender subvertir o atentar gravemente contra el sistema y el orden establecido, acierta a denunciar o, a lo menos, a poner en cuestión ciertas actitudes mentales, morales o sociales típicas de la burguesía alta y media.. Aquí es donde el autor consigue crear una excelente pieza en donde humor, ternura y humanismo se alían felizmente con la buena construcción teatral (46).

Puede decirse que la nueva comedia es una obra de cuatro personajes, aunque los que hablan en escena sólo sean tres y tres físicamente casi pueden reducirse a dos, ya que el peso verbal de la obra cae sobre dos personajes masculinos.

"Joaquín Calvo Sotelo ha construido esta comedia con delicado acento; en torno a un recién nacido gira la obra; el personaje central es el pequeño. Y a la adoración de este consagra el autor su más honda ternura.

El tema de la adoración de un niño es siempre el tema a lo más hondo y misterioso de la vida. Mas por ser en el clásico melodrama y en el clásico folletín asunto ya tópico, el <<no le toquéis más>> parece lo prudente. Delicada empresa supone llevar a una comedia moderna este tema del niño abandonado que se recoge primero con remilgos, para caer más tarde en lo más profundo del corazón de quién lo recoge. Pero Calvo Sotelo ha llevado los tres actos de su obra con verdadera pulcritud y salva con buen gusto los consabidos almibarados acentos. Mezcla la ternura con el buen humor, mantiene el equilibrio con destreza y sabe dar a ese cuarto personaje que no habla el valor supremo de la alegría en la soledad. Introduce también en la comedia elementos mecánicos de la vida moderna, si no nuevos, si oportunos; tal la voz anticipada del infante en un disco de gramófono, como estrella sombría en su silencio, que toma luz propia al contagiarse del ambiente que lo recibe.

La visita... es un logrado ejemplo de diálogo, que por su ágil verdad y por los hallazgos de silencio que descienden de los hilos de la ternura cobra una acción sin desmayo."

(47)

Muchos y prolongados aplausos tributó el público al autor, "público que prendió pronto en la comedia, al principio por su natural sencillez, y un poco más tarde por la alegre emoción de la inesperada visita. Y alzó los vuelos del éxito al advertir el fondo, tan humano como bello, en una escala de valores escénicos que van de la ironía simple de la soledad a la compleja estructura del amor hacia una sonrisa pura que nace..." (48).

El 12 de enero de 1949 se estrenó en el María Guerrero otra producción dramática de Calvo Sotelo, con mucho éxito de público y de crítica; se trata de Historias de una casa.

Tres historias, tres, con estrambote, son éstas que el autor nos relata a lo largo de su nueva obra. Tres historias distintas y un solo propósito verdadero: llevar al espectador, bajo tres aspectos diversos, el sentido del amor, que bien puede tener misterios dramáticos, diabólicas entregas o sugerencias del subconsciente; formas todas posibles que vienen a dar al corazón la clave de sus sueños y de sus deseos.

"Presenta el autor un primer acto titulado <<El amor y el río>>, cuando dramático, realista, severo, en el que se simboliza al hombre cruel, enamorado de la belleza física, frívolo, al fin, cuando aquélla presenta la carátula del dolor. Quizá adrede, Calvo Sotelo busca en el mundo cinematográfico el ambiente de estas escenas, ya que este mundo, tan actual como influyente en los gustos del siglo, no presenta más - sobre todo en su ambiente general - que una falsa atracción por lo pasajero, independiente, aislado de todo lo que puede simbolizar los valores eternos. Por esto, el final de este primer acto, la tragedia

del hundimiento de la belleza física de la estrella cinematográfica famosa, es, el hundimiento total del amor, que puede más que su espíritu, tierno, dulce y placentero, por encima de las ruinas de la carne. El hecho de que el autor ponga al río también elemento importante de este suceso, parece traernos a la memoria, quizá con más actualidad que nunca en estos años, el pensamiento del filósofo de Efeso: < <Nadie se baña dos veces en el mismo río> > . Río actual, ligero de la prisa, en el que nada se detiene, en el que todo pasa velozmente, sin raíces, sin amor, sin deseo de sosiego...

En la segunda historia, titulada < <El diablo y la casa> > , pasamos a un ambiente de caracteres burlones, en el que lo sentimental se burla vestido de diablo, de las formas externas que se nos dan en la vida como verdadera. Aquí el autor juega con divertidos trucos con los personajes y saca partido a cada una de las escenas, con animada y festiva expresión. Es como un alegre intermedio entre dos pasiones que da entrada a la tercera historia: ésta se titula < <El marino y la casa> > .

En esta última - mejor, penúltima - pasamos a un mundo poético, en el que la realidad más cruda y dramática - los años de nuestra última guerra - alternan con los sueños más nobles de los hombres de buena voluntad. Esta idea se resuelve hábilmente con escenas de fino colorido, al descender al mundo de la ficción, en carne y hueso, los personajes más distantes en su profesión y en sus mitos, que vienen a alternar con los que directamente tienen su responsabilidad escénica y humana.

A veces, los sueños son anticipo de la realidad; así aquí, navegando por ese misterioso mar de los paisajes oníricos, el autor entrelaza realidad y ensueño y saca nubes rosas o grises que vienen a entoldar alternativamente la escena. Bajo estas dos proyecciones de luz, las almas sufren o se alegran, para terminar en un canto, más allá del tiempo, donde

el amor asienta su trono sobre cielos más puros"(49).

Todo lo que hace el mérito de la obra esta de Joaquín Calvo Sotelo, es "su belleza en sus distintos cuadros; tiene intención y variados matices que la destacan del teatro al uso. ¿Novedad? Calvo Sotelo tiene ya su personalidad teatral y sabe seguir su camino con pasos propios. Así esta obra, como en otras, si bien hay en ella ciertos recuerdos de Priestley, y sus juegos simbólicos están marcados en ciertos modernos < < films > > americanos, que tienen sus antecedentes en el teatro francés de la postguerra del 18.

La comedia tiene, pues, encanto suficiente por sí sola. Así el público lo supo acoger manifestando su complacencia con nutridos aplausos (50).

II-2.5. Juan Ignacio Luca de Tena (Madrid, 1897-1975).

Hijo del fundador de ABC y director del mismo entre 1929 y 1939, fue diputado a Cortés y embajador en Chile de 1940 a 1943. Elegido en 1944 miembro de la Real Academia Española, ingresa en 1946 con un discurso sobre < < Sevilla y el teatro de los Quintero > > . Premio Piquer 1935 por su comedia ¿Quién soy yo?, que se repondría con éxito de público en 1968-69, y Premio Nacional de Teatro 1949 por Dos mujeres a las nueve. Aunque buena parte de su teatro se estrenó antes de la Guerra Civil, alcanzó gran éxito en 1952, con Don José, Pepe y Pepito. Dentro, pues, del teatro tradicional, bien construido, es autor de comedias de costumbres en su mayor parte, con intentos de teatro ideológico (El cóndor sin alas, 1951; ¿Dónde vas, Alfonso XII?, 1957) e incursiones en la farsa (El vampiro de la calle Claudio Coello, 1948, con Luis Escobar). Ha escrito además: Yo soy Brandel (1938); De lo pintado a lo vivo, 1944; La escalera rota, 1944; El pulso era normal, 1947; Dios se lo pague, 1947; ¿Dónde vas, triste de ti?, 1959 y El huésped del sevillano (zarzuela), 1925.

En sus producciones que van del período que estudiamos, ha escrito dos comedias en colaboración con Miguel de la Cuesta: La escalera rota y Dos mujeres a las nueve. Otras obras escribió solo, como por ejemplo: Dos cigarrillos en la noche (comedia, 1946) y Un crimen vulgar (comedia 1949).

Dos mujeres a las nueve: "Pertenece esta obra al tipo de comedia que pudiéramos llamar de <<cadena sin fin>>, o sierpe que se muerde la cola. En el fin está el principio o en el principio está el fin. El problema psicológico del personaje central frente al amor, insoluble, que ve en dos mujeres el mundo complejo que le apasiona, y no hay media naranja que complete la otra mitad, como lo mismo pudiera ser su actitud frente a otro problema fundamental de su vida. Hombre sin soluciones, bajo un sueño de alcohol o de perfume, desvanece las realidades urgentes. Así, la comedia queda sin solución, como el alma del personaje que la determina" (51).

Constituyó pues un éxito de público el estreno de Dos mujeres a las nueve, comedia que le valió a Luca de Tena el Premio Nacional de Teatro. Hubo aplausos de mutis y grandes ovaciones al final de los tres actos, que recogió el autor, en unión de los intérpretes.

"Dos mujeres a las nueve está desenvuelta con clara exposición, alegre peripecia, y si falta el acontecimiento clásico, el no obedecer a preceptiva rigurosa su desenlace, si está justificado, por la indecisión - la tesis en este caso - que se trata de demostrar.

El personaje central es aquí un joven y ya sabio profesor. Su carácter tímido le lleva, en cuestiones de amor, a un perfecto desorden. El hombre de dudas, hombre que no se decide, característico de cierto tipo de preocupado intelectual. Lo que le ocurre en esta obra lo mismo puede ser por falta <<de mundo>> como por exceso de él. Lo que se trata de

demostrar aquí está perfectamente llevado en buena técnica teatral, y mejor sería aún si el personaje en cuestión no estuviera definido como << sabio profesor >>. Es decir, que lo único que se echa de menos en esta obra es la aparición en algunos momentos, fuera de las dudas del amor, la figura, el alma del profesor, con más interés. No vamos a pedir - ¡Dios nos libre! - una conferencia sobre cualquier tema erudito o científico, a la vista o a los oídos del público. Esto sería excesivo; tal vez aburrido; seguramente antiteatral. Pero si puede pedirse, para mayor gracia de la comedia, el reflejo de un espíritu dubitativo, vacilante, extraño, que, aunque se le haya querido caricaturizar como prototipo del << inútilmente sabio >>, queda en sus rasgos totales un poco distante de su profesión, por poco eficaz y sería que en ésta sea. Queda, pues, poco definido el << profesor inútil >>." (52)

Obra de éxito, como ya anunciamos, la comedia, según el comentarista, "tiene, teatral y técnicamente un ritmo logrado. De acuerdo también con la autocrítica, en que el primer acto es tal vez el más débil. En el segundo y tercero, el diálogo, las situaciones, adquieren mayor encanto, tienen un diálogo fluído, sencillo, lleno de naturalidad. Las escenas de amor están resueltas sin esquivar los momentos más difíciles, con precisa elocuencia. Y bello el final; final que puede ser el principio de otra cadena de errores, de vacilaciones y de catástrofes" (53).

Dos cigarrillos en la noche, estrenada tres años antes que la anterior, gustó también mucho al público la noche de su estreno, y fue acogida con muchos aplausos.

Esta comedia tiene "un primer acto expositivo de buena traza. En realidad, este primer acto es un diálogo. Diálogo en el que su intención, su fina intención de misteriosa intriga amorosa tiene bellos caracteres mundanos. Este arranque de Dos cigarrillos en la noche

recuerda un poco cierta película estrenada en España con el título de Mascarada. Es la dama del antifaz que ofrece su desnudo en cierta noche de locura sentimental al artista, que sólo sabe del cuerpo de ella adivinar el espíritu de su dama y presiente también la faz enmascarada. Desaparece el misterio al final del acto, y se inicia el nudo de la obra en un segundo desarrollado en país imaginario. ¿Terminó para el artista la aventura?... << Las cosas que van no vuelven nunca >>, dijo cierto poeta. Mas, Juan Ignacio Luca de Tena, nos da una posible vuelta de aquellas dulces prendas, por bien o por mal halladas, desdoblado el personaje femenino central en el segundo acto de la obra. He aquí una segunda parte - en lo sentimental y anecdótico tan sólo - de la obra del mismo autor, ¿Quién soy yo?. Ese desdoblamiento nos ofrece aquí, como solución imprevista, entre la dificultad de la dama de gran personalidad internacional que en el primer acto cometiera un grave desliz, en detrimento de los destinos de su patria. La comedia pasa en el segundo acto a ese país imaginario, en el que el autor da rienda suelta a una trama vodevilesca. La solución, como decimos, queda clara con ese personaje gemelo del central, y que bien puede ser poéticamente misterioso en su desenlace, o bien auténticamente doble. Se trata del sacrificio de una muchacha, igual físicamente a la dama objeto de posibles calumnios.

El segundo acto de Dos cigarrillos en la noche tiene intercaladas en su proceso sentimental escenas cómicas, características de esos paisajes imaginarios, que sin saber por qué son los que más se prestan a la burla de sus costumbres protocolarias y palaciegas. La nota cómica en esto se logra con acierto. Tiene, pues, la comedia, un ritmo ligero y claro, una sutil trama, sin más pretensión que no desvanecer la línea directa de un secreto equívoco amoroso"(54).

Si algún reproche tendrá el crítico que hacer será tal vez donde, a su juicio, la comedia decaiga un poco : esto es, el tercer acto. "El autor vuelve al primero, con el personaje gemelo que inicia la obra, y esto, como repetición, tal vez no lleve al espectador a un desenlace de novedades en su ambiente y en su propio desarrollo" (55).

Un crimen vulgar : La comedia ésta de J. I. Luca de Tena ha sido ya estrenada con buen éxito en algunas provincias españolas. Este éxito tuvo feliz afirmación en Madrid donde se estrenó el 7 de octubre de 1949 en el Lara. El público aplaudió al final de los tres actos de que consta la comedia.

¿En qué estriba el interés de esta nueva producción escénica de Luca de Tena?

"Un crimen vulgar tiene un interesante planteamiento de comedia policíaca: audiencia pública, Sala de lo Criminal, voz fiscal y voz defensora y original truco tras el estrado del Tribunal, en el que alternativamente se desarrollan, como en un breve escenario, lo que el fiscal y la defensa quieren explicar como fundamento de sus palabras. La comedia, de iniciación policíaca, pasa a segundo plano en los actos restantes, ya que el drama fundamento de la obra no es <<el crimen vulgar>>, sino algo más íntimo, que fue lo que determinó el arranque de la obra. En este caso, el primer acto sería el acontecimiento si no fuera por un epílogo que viene a dar a la obra un verdadero desenlace. El drama planteado en la comedia se ha dado muchas veces en todos los países, como resultado de guerras o revoluciones. El caso del marido que se dió por muerto, la viuda que vuelve a contraer matrimonio y la aparición del conyúge que reclama los derechos de prioridad. Las soluciones

han sido varias, según casos, circunstancias y deseos. La que aquí se plantea queda resuelta con la decisión instantánea de la mujer en favor de su primer marido; pero queda el problema de la hija de aquel matrimonio, que se inclina por el que hasta el momento ha sido su padrastro. Mas he aquí que esta relación pura, que hasta el momento ha existido, viene a desembocar en un subconsciente freudiano, que con la solución del primer matrimonio, no deshecho, no alcanza lo que pudo tener el final de otra << malquerida >> de lujo.

Juan Ignacio Luca de Tena ha sabido dar interés y soltura a su comedia dramática. Pero quizá la iniciación de la comedia policíaca, bien construída, con gracia resuelta. " (56)

¿Algo que lamentar de la producción ésta de Luca de Tena?

El único punto de sombra está en que "el segundo y el tercer acto tienen excesiva rapidez en los hechos, y las escenas que sirven para unir los acontecimientos principales no alcanzan la altura de una comedia del tipo dramático y familiar que su potencia requiere. Más aun, el epílogo, en el que el cambio brusco de la razón de << hija >> a la razón de << novia >> no están dentro de un proceso psicológico literariamente desarrollado, y así dan una expresión un poco ingenua al espectador" (57).

Sin embargo, a pesar de estas notas críticas, la obra tiene "un tono general conseguido con vistas al gran público, con hábil técnica de matices << cinematográficos >>, en cuanto a falta de justificaciones lentas, y así gustó... y fué muy aplaudida" (58).

II-2.6. Claudio de la Torre

(Las Palmas de Gran Canaria, 1895 - Madrid, 1973).

Insigne hombre de teatro y excelente director escénico, Claudio de la Torre, el gran escritor, que tanto en el teatro como en la novela ha logrado grandes éxitos, se puede situar

entre "los <<nuevos>> dramaturgos españoles que en los años 30 intentaron superar las viejas fórmulas del teatro burgués español sustituyéndolas por una dramaturgia de aire marcadamente europeo." (59)

Antes de la guerra, contribuyó a la literatura de vanguardia con la novela En la vida del señor Alegre (1924) y el interesante drama Tic-tac (1930), de tendencia neoexpresionista.

En los años que nos atañen, escribió Claudio de la Torre tres obras dramáticas, una de ellas en colaboración con Álvaro de Laiglesia, Los sombreros de dos picos (comedia, 1948).

Las que escribió solo son Tren de madrugada (drama, 1946) y El camino negro (comedia, 1947). Después, estrenó, entre otras obras, El río que nace en junio (1950); La caña de pescar (1958) y El cerco (1962), ambiciosa tragedia de signo intelectual. También escribió las novelas Alicia al pie de los laureles (1940) y, al final, El verano de Juan <<el Chino>> (1971).

Además de todo eso, desempeñó una importante labor como hombre de teatro, adaptador y director del Teatro Nacional <<María Guerrero>> en la posguerra.

Tren de madrugada, Premio Piquer de la Real Academia Española, estrenada en el María Guerrero el 25 de abril de 1946 fue muy celebrada por el público que llenaba la sala, teniendo Claudio de la Torre que saludar en el proscenio al final de todos los actos.

"Claudio ha recogido en esta nueva producción escénica suya uno de los latidos más vibrantes, más llenos de angustia, que sobrecogen nuestro tiempo. Puede decirse quizás que es el tema de nuestro tiempo el que nuestro autor en cuestión ha llevado a la escena: el éxodo. La acción de la comedia, situada en cualquier lugar de Europa entre los años 1940-44,

es una constante angustia hilvanada por el amor y por el heroísmo y con un continuo desfile de personajes - cerca de cincuenta -, que deambulan por la escena durante la obra. El autor ha logrado con claridad y elocuente poesía su particular visión del panorama europeo de estos años en todos sus momentos de terror, de pena y de crudeza de ambiente. De este ambiente que hoy sigue pesando, por desgracia, día a día, sobre el dramático destino de Europa.

Claudio de la Torre, conocedor magnífico del mundo cinematográfico, ha hecho que esta comedia tenga lo que pudiéramos llamar este sentido, ya que las escenas están llevadas con un ritmo ligero y apasionado, y aunque los cuadros en alguna ocasión responden a motivos distintos, sin embargo todos ellos están unidos y certeramente logrados cada uno en sus propósitos, como verdaderas células que constituyen luego el organismo teatral de la obra.

El público siguió con verdadero interés este drama amargo y terrible que es Tren de madrugada, si bien, por sus finas calidades y por su acción sensible de autor que conoce bien el telar en que labora, la obra no pesa, sino que al contrario, en cada momento se supera en interés y en emoción. Así, pues, constituyó un verdadero éxito tanto para el autor como para los que han logrado la interpretación y la puesta en escena, lo cual representa un verdadero alarde de buen gusto y de entonación de colores" (60).

El camino negro: Se estrenó la comedia ésta de Claudio de la Torre en el teatro Lara, el 19 de junio de 1947, y alcanzó un gran éxito por ser "de indudable interés y de gran nobleza dramática y literaria" - según términos de Díez-Crespo. Los espectadores aplaudieron algunos mutis y sobre todo al final de los actos, saliendo a escena su autor a recibir los aplausos en unión de los intérpretes.

Empieza el comentarista del estreno de esta nueva producción escénica de Claudio de la Torre rindiendo homenaje al escritor: "Tienen las comedias de Claudio de la Torre siempre un interés, ya que este notable escritor posee un gran dominio del lenguaje y también tiene, entre los comediógrafos actuales, un puesto muy bien ganado por su noble ambición y por su dignidad en la manera de acometer estos menesteres" (61).

El camino negro es una comedia dramática "trazada con rasgos vigorosos y hecha adrede con un asunto sombrío desde el principio hasta el fin, ya que el pensamiento del autor ha sido el pintar la historia de una familia en la que hay un destino dramático que pasea constantemente sobre ella. El autor ha querido que no solamente en el diálogo, si no también en el reflejo escénico exista esta visión tenebrosa y estén constantemente ante el espectador estos acentos dramáticos de una manera evidente. La comedia tiene un buen vocabulario, correcto, escueto, sencillo, llevado con una armonía y una precisión constantes, y el drama se desliza, siendo de naturaleza descarnada, con una gran elegancia a lo largo de la obra. Obra de caracteres eminentemente dramáticos, en las pausas, en los silencios y en la adivinación está más que en el propio tablado su carácter de drama de pasiones ocultas. El autor lleva con hábil mano todos los personajes de la obra, algunos de los cuales saben infundir un encanto poético, como el personaje del abuelo, y en la comedia se observa también alguna influencia del cine, con sus pausas, con sus sombras y con su misterio" (62).

En cuanto a la obra que escribió en colaboración con Álvaro de Laiglesia, Los sombreros de dos picos, no fue del todo un éxito, ni de público ni de crítica. "El público se mostró frío al acto I y en los restantes se mezclaron los aplausos y las protestas" (63).

II-2.7. Felipe Sassone (Lima, 1884 - Madrid, 1959).

Escritor español nacido en Lima, se trasladó a España, donde alcanzó el éxito con sus obras teatrales. Empezó como revistero taurino y cultivó después géneros muy diversos. Descolló como cronista y autor dramático. Las más importantes de su producción son: De veraneo (1910); El miedo de los felices (1914); La canción del pierrot (1915) y Lo que se llevan las horas (1916). Sus mayores éxitos son ¡Calla, corazón! (1923) y Como una torre (1936). Escribió también La señorita está loca, La noche en el alma y Volver a vivir.

Poesía: A Santa Rosa de Lima (1937), Parva favilla (1939) y La canción de mi camino (1954)

Aunque su vocación y sus largas relaciones con la actriz María Palou lo inclinaron, sobre todo, a escribir obras dramáticas, no dejó de interesarse en el ensayo, la novela y la narración breve, según lo prueban ficciones como: Malos amores (1906); Viendo la vida (1908), Ladrón de vida y amor (1911); María Guerrero, la grande (1943) y La rueda de mi fortuna (1958).

Fue Felipe Sassone autor de mucho éxito. Ha estrenado muchas obras. De su teatro mencionaremos Cuando estés enamorada como una loca (comedia, 1942); ¡Calla, corazón (comedia, 1943); Una bala (comedia, 1944); Preludio de invierno (1947); Paradoja (1949) y Yo tengo veinte años (1950).

Un importante y noble deseo de llevar a la escena desarrollos y paisajes poco al uso ha guiado a don Felipe Sassone al escribir su nueva comedia dramática titulada Cuando estés enamorada como una loca, estrenada el 15 de mayo de 1942 y que fue favorablemente acogida por la gente.

"...El comienzo de la comedia arranca con valentía, dentro de un realismo dramático, intenso y sencillo en su expresión literaria. Esto es: se hace humanidad evidente en la misma carne de los personajes. Como en la Máscara y el rostro, de Chiarelli, también salen coronas fúnebres en escena. Patetismo, emoción en una casa donde acaba de morir un señor. En este momento hay un desfile de personajes magníficamente excelente de naturalidad.

El crudo realismo del momento va pasando de boca en boca con las palabras más usuales de una antecámara mortuaria. Todo pasa. Una mujer sale pálida, pero serena en su expresión. Es la viuda. Mientras la hija llora, aquélla permanece muda. Lucha y se duele de su falta de dolor. Al fin descubre su secreto. Ella no estaba enamorada de su marido. El drama va pasando a comedia. Las escenas van tomando color alegre y ejemplar. Hay un ritmo un poco pirandelliano en ciertas escenas de trámite. La alcoba a oscuras, el sueño interrumpido, el desvelo en la noche por la hija. La madre que no amó, ama fundamentalmente a su hija. Y por ésta, hacia ésta, descarga toda su experiencia. Si la vida no empezó para ella con el amor, sí quiere que su hija nazca a la vida con él. Y así, al final, alegremente, lo consigue, abriendo de su propio corazón el drama de su experiencia.

La comedia dramática está dialogada con perfecta corrección. Hay en el autor una preocupación constante de realismo a lo largo de ella. Una casa y lo que está cerca de su ambiente. En toda su sencillez.

Por esto hay una serie de cosas que pudieron ser, o aparecer, y que el autor no lo ha querido. La renuncia a esa serie de motivos fáciles pudiera traer escenas más espectaculares, más de público. Pero la comedia va por su camino, apoyada en la desnudez que le impulsó desde el comienzo. Tal vez - debieron afianzarse un poco más ciertos momentos. Se

desdibujan algunas escenas. Tal vez por su rapidez.

Comedia de episodios extraños, tuvo su encuentro en la sala..." (64).

En cuanto a ¡Calla, corazón!, comedia en tres actos, reestrenada el 6 de noviembre de 1943 en el teatro Infanta Isabel conoció un enorme éxito. "Se trata de una de las más bellas comedias de este celebrado autor, llena de humanidad y de fines aciertos dramáticos, desarrollados dentro de un diálogo pulcro e interesante" - comentó Manuel Díez-Crespo (65).

Una bala es una comedia andaluza que nuestro autor escribió en colaboración con Antonio Quintero. Alcanzó un buen éxito. El público rió con los muchos pasajes cómicos y aplaudió al final de los tres actos, e invitaron a Felipe Sassone y Antonio Quintero a presentarse a la escena.

"Los autores han llevado a la escena personajes episódicos de aquella tierra, con dichos y frases de gracia y gracejo populares. Y sobre esto, un personaje central, que manda y logra su acusado acento pendenciero y romántico, en la esquina y en la casa, en la vida y en el corazón. Es la figura del jaranero triunfal, que redime errores y faltas, en el trabajo y por el amor.

La comedia mantiene un ritmo decidido dentro de un propósito ágil e intrascendente. Los autores logran este propósito con buen aire y gracia. Alterna ésta con la pincelada melodramática, que no fatiga ni se hace densa con escalofríos sentimentales, ni con agonías lentas. Se dibuja al final del segundo acto, con tonos suaves y bien llevados en unas alternativas dramáticas. Y sale a flote con rapidez en el mecanismo escénico una preparación de ambiente con distraída ficción y buen arropado sentimiento.

Sobresale en este sentido el primer acto de la obra, por su bien redondeada manera de hacer y resolver. Escenas perfectamente medidas, en las que alternan muchos personajes, con sus tiempos logrados, sin que se advierta en la medida una concesión a las necesidades del tiempo. Igualmente el bien encontrado ingenio de ciertas coincidencias en la escena, de acusado perfil cómico.

Queda, pues, a la larga, cumplido el propósito de divertimento en sus límites y su ambición" (66).

Paradoja, fue estrenada el 3 de junio de 1949, y tiene, como todas las obras de Sassone, "una literatura teatral cuidada, pulcra, emocional y divertida". Así lo juzgó el público con sus muchos aplausos y con sus aprobaciones risueñas la noche de su estreno. Y así el gran Felipe Sassone recogió, risueño también, esas muestras de pública aprobación.

"Sinfonietta en tres tiempos. Música de palabras en comedia en tres actos. Y también para el autor, fino y sonoro, ingenio que se desenvuelve bajo el trébol de una canción dichosa. Acoger ese trébol sale Felipe Sassone, dichoso y burlón, escéptico y nostálgico, esperanzado y dulce. El lleva a su comedia la paradoja de sí mismo y la del personaje central. Paradoja de vida y de victoria amorosa. Hé aquí el suma y sigue de su sinfonietta feliz...

Amor y amor son tres actos en la aritmética teatral. Y estos tres actos de Sassone tienen con su matemática, su poética y su arquitectura. Así, Paradoja, suma feliz de amores, está construída toda ella con un diálogo de bello estilo, sazonado con especias de variado ingenio, que saben dar todos personajes de la <<paradoja>> en cuestión.

Cada uno de estos tres actos responde a motivos distintos: tienen su adaggio, su allegro, su ritmo apasionado. El autor así los ha definido, y según esto lo ha ordenado. El

primero tiene la fuerza de una esperanza; el segundo, el dulce apasionamiento de lo que siendo verdad aun no se cree; el tercero, el vigor de la plenitud, del amor logrado. Hay en el segundo tiempo un diálogo largo - todo el acto es un diálogo - escrito y expresado con singular maestría. Se dan en él las transiciones bajo dirección de batuta experta, y ese dúo de corazones cantan y lloran en dulce y sumisa comprensión. De la misma manera en el tercer acto, en el que hay un cambio de pasión y ambiente, la comedia respira para un final, en el que el garbo de la acción y de la palabra se entrecruzan en feliz término" (67).

Preludio de invierno fue estrenada el 28 de mayo y conoció éxito de público como de crítica, por tener esta obra de Sassone "valores dramáticos fundamentales, valores eternos; por ser diálogo con bien cuidada palabra que brota del corazón de seres humanos... Hay en Preludio... un trozo de vida que palpita, que clama, que tiene sus angustias y alegrías, y que, en fin, viene a enfrentar a un hombre con una mujer en dos instantes de suma trascendencia. Trascendencia que en este caso, no por ser de experiencia muy conocida, deja de tener aquel carácter. Se trata de un problema de comprensión y de conciencia; de un problema corriente, pero que en cada ser afectado produce un microcosmo trascendente, y cuando éste trata de ponerse en claro ante los hombres y ante Dios, se eleva a categoría suprema" (68).

¿Qué es en definitiva Preludio de invierno ?

"Una comedia dramática sencilla de expresión, de desarrollo, de desenlace; pero en la que el motivo de sencillez la eleva más aún, cuando a todas luces se advierte desde el principio al final su propósito. Se trata de dialogar humanamente, sin efectos mayores resabiados por la posible ansia de una galería <<truquista>>, y con efectos sencillos,

llanos, producir el dramatismo vital con natural y lenta desenvoltura.

Por esto, la comedia, plácida en su tono, ligera en su aspecto, lleva dentro un hilo vibrante de pasión, de melancolía y de acordes piadosos. Hay también en ella una sabia mano que la rige buscando esa < armonía de contrarios > , que hace resaltar las vibraciones y unir tiempos que parecía que podían perderse en lo pasajero y llano. Felipe Sassone ha logrado en este Preludio... esos efectos, que van de lo llano a lo agudo con ritmo seguro. Ha compuesto este capítulo de una vida con natural ponderación, no buscando el artificio, sino el reflejo de un ambiente y de unas almas. Y no se ha apartado tampoco del paisaje que rodea a los personajes, ya que, como entremezclado en sus sentimientos, las alusiones y la ligera pincelada del paisaje no faltan para que, como dice Unamuno, sean paisajes del alma; es decir, en tanto existen en el ánimo, y no tal como son en sí objetivamente.

Preludio de invierno - notas preliminares a una felicidad madura - es una obra pasada por el tamiz de muchas vueltas. Vueltas que para Sassone, viajero constante en lo espiritual y en lo físico, no acaban nunca; y como él lo sabe por ser romántico y sentimental, ha puesto una lágrima y una sonrisa a su pensamiento, y así ha dado una vuelta más a ese mundo, ese mundo del amor, de la poesía, del recelo y del perdón, con palabra exacta, cuidada, pero en constante movimiento. Que cuando es palabra de verdad, nunca se pierde. Y, pues, tiene sentido, siempre será mundo, gracia y verbo" (69).

Yo tengo veinte años: Después de una ausencia de dos temporadas, vuelve Felipe Sassone a la escena española con su nueva producción, Yo tengo veinte años estrenada el 24 de noviembre de 1950. El éxito de esta comedia fue grande. Lo que le hace decir a Manuel Díez-Crespo que "Felipe Sassone ha vuelto a encontrarse con el público con el mismo éxito

de aquellos tiempos, que hoy vuelven con esplendidez, a enredarse en su cabellera, ya cana, y en su corazón, seguramente más niño." (70)

El público aplaudió largamente al autor. Según la crítica, esta comedia no es como las de la época anterior, comedia de <<conversación>>, y el propio comentarista de puntualizar: "No quiere el crítico con esto tener un arranque para señalar más estimación por esta obra, por el hecho de no ser así. Las comedias de conversación, si ésta es interesante, tienen el valor de sus palabras y de sus pensamientos. Y en verdad que son muy pocas las grandes obras de la literatura dramática universal que no tienen conversación. Lo que queda de esas grandes obras maestras no es precisamente su argumento, su movimiento escénico, sino sus palabras. Esa es la verdad, la autenticidad de su rango" (71).

Hablando de la obra recién estrenada, y con fortuna, Yo tengo veinte años, es una comedia dramática. "El desarrollo de la comedia es hondamente dramático. En el nudo de la obra está la <<tesis>>, que, como decía Unamuno, no es, ni más ni menos, que lo que cada autor lleva dentro de su cabeza; y esta tesis es irónicamente dramática. La vida del personaje central, para que infinitamente tenga veinte años, necesita ser quemada, para así poder resucitar limpiamente de sus cenizas. Por eso la alegría de este personaje abre en el nudo de la comedia - nudo de su vida - un parentesis de amargura. Amargura que en este drama central es su expiación. El personaje, egoísta y generoso a la vez, ha tenido sus pecados. Mas como la vida le ha rodeado de comodidades, no sabe de los naufragios, que éstos son los que nos llevan a la meditación y al arrepentimiento. Y así, el autor, deseoso de presentar aquí una vida más completa a la generosidad y al egoísmo, que han vivido cómodamente en extraña paradoja, pone el naufragio que redondea la <<razón vital>> del personaje en cuestión.

Los tres actos de Yo tengo veinte años están contruídos con arreglo al clásico patrón de comedias. Están perfectamente dosificados la ternura, el desgarrro, la emoción y la ironía."(72)

II-2.8.¿ Otros nombres?

Desde luego, bastante más. Todos ellos moviéndose dentro de los mismos módulos teatrales del momento, todos ellos autores de una pieza o de más de una que haya alcanzado éxito estimable de público y de crítica. Entre ellos, los más representativos son:

Los Paso (Antonio, Manuel y Enrique): Estrenaron muchas comedias, y sobre todo el << género chico >>, la mayoría de ellas en colaboración.

Estrenaron Paso padre y Paso hijo (Antonio y Manuel) piezas como El Otelo de Zamora (farsa cómica, 1942); Tarambona ("comedia urdida con ligereza y poca meditación en sus situaciones y en sus chistes, y transcurre con un ritmo lento, con poca vivacidad, con poca salsa, en definitiva", 1944); Buscando un millonario (opereta, 1945); La princesa maniquí (comedia musical, 1945); Jaimito se casa (juguetón cómico, 1948); Necesito quedarme viuda (farsa cómica, 1948); Mis dos maridos (revista en dos actos, 1949) y Yo no miento nunca (comedia de Antonio Paso, 1950).

Otras piezas se estrenaron, en las cuales las colaboraciones se hicieron entre Antonio Paso hijo y Enrique, o los Paso y otros. Entre estas piezas mencionaremos las siguientes: Mi mujer vale tres millones (comedia, Paso y Román, 1942); Haz el favor de morirte (comedia, Paso y Armentera, 1943); En mi vida he roto un plato (comedia, Antonio y Enrique Paso, 1943); ¡Que se case Rita! (comedia, Paso y Sáez, 1944); Soy el rata primero (juguete cómico

en tres actos, Antonio y Enrique Paso, 1946); ¡Que solo me dejas! (comedia en reposición, Antonio Paso y Emilio Sáez, 1946); Escalera de color (revista en dos actos, Antonio Paso y el maestro Azagra, 1947); Tus ojos negros (comedieta en dos actos, Sres. Paso y Perelló, 1950) y De Cascorro a Pasapoga ("sainete castizo, con ribetes sentimentales y fondo de costumbrismo más o menos auténtico", Paso y Dicenta, 1950).

Adolfo Torrado y Leandro Navarro: El teatro de los dos escritores que son Torrado y Navarro es del tipo que el gran crítico teatral Francisco Ruiz Ramón llama "subliteratura teatral cómico-sentimental-melodramática". Han estrenado muchas piezas de no poca relevancia, algunas de ellas en colaboración con otros dramaturgos.

De Adolfo Torrado citaremos obras como por ejemplo Siete mujeres y Los hijos de la noche (comedias escritas en colaboración con Leandro Navarro, ambas de 1942); La duquesa Chiruca (comedia, 1942); El ladrón de gallinas (comedia, 1942); Un caradura (Reposición, melodrama cómico 1943); Marcelina (comedia, 1944); Las bodas de Camacho (comedia, 1945); El gran calavera ("pieza que arranca en tiempos de comedia cómica y resuelve los actos II y III en tiempo de sainete", 1945); Sabela de Cambados (comedia "melodramática", 1947). Es de las mejores producciones de Torrado, según Díez- Crespo. El muerto de risa (comedia, 1948); La boda era a las doce (juguete cómico, 1948, escrita en colaboración con el señor Valdés); María José y José María (comedia, 1949); La risa loca (comedia, 1950) y ¡Que demonio de Angel! (comedia, 1950).

De Leandro Navarro tenemos las obras siguientes: Los novios de mis hijas (comedia, 1942); Como tú me querías (comedia, 1943); Una mujer elegante (comedia, 1944); Con los brazos abiertos (comedia, 1944); Bengala (comedia escrita en colaboración con Miguel de la Cuesta, 1945); Matrimonio a plazos (comedia escrita en colaboración con Jesús María de Arozamena, 1946); Lo que nunca fue mío (comedia escrita en colaboración con Miguel de la Cuesta, 1946); Historia de una boda (comedia, 1947); Dos horas en mi despacho (comedia, 1948); La alegre juventud (comedia, 1949) y La niña del polizón (comedia lírica escrita en colaboración con Fernando de Lapi y el maestro Moreno Torroba, 1949).

Otros autores con más o menos éxito de estrenos son Luis Tejedor, Luis Muñoz Llorente y Fernández de Sevilla.

Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente escribieron y estrenaron muchas piezas en colaboración: Mil besos (comedia, 1943); La señorita suspense (comedia, 1944); Las tres B.B.B. (comedia, 1944); Se gratificará espléndidamente (comedia, 1945); ¡Así es la viuda! (<<vodevilésco honesto>> en tres actos, 1945); Un drama de Echegaray ¡ay! (comedia, 1945); El beso de Salomé (comedia, 1946); Se vende por pisos (comedia, 1946); Solita va no está sola (comedia, 1946); La viuda de Pepe (comedia escrita por Luis M. Llorente y Federico Galindo, 1948) y Amor partido por dos (comedia musical escrita en colaboración por Tejedor y Vázquez Ochando, 1950).

Luis Tejedor escribió también otras piezas en colaboración, esta vez, con Fernández de Sevilla: El doctor Faustino (comedia, 1948); Un moreno y un rubio (<<glosa

cómica > > , 1948); Eugenia, su alma y su armario (comedia, 1949); Eran tres: un gitano y un marqués (juguete cómico, 1949); La aparreada vida de Enrique Octavio (humorada en tres actos, 1950) y Las alegres cazadoras (comedia musical, 1950).

Algunas piezas las escribió sin colaboración Fernández de Sevilla, y otras dos con Hernández Mir y López de la Hera respectivamente. Entre ellas hay Eva estuvo en la guerra (comedia, 1947); ¿Por qué te querré tanto? (comedia, 1948); La orquestina murga (tragicomedia, 1950); El abuelo Curro (comedia escrita en colaboración con Hernández Mir, 1942) y Tu mejor amigo (comedia escrita en colaboración con López de la Hera, 1942).

Del poeta Luis Fernández Ardavín tenemos Rigodón de amor (comedia, 1942); La Dogaresa rubia (comedia, 1943); El azahar de la novia (comedia, 1944); La pantera mansa (comedia dramática, 1945); Paulina se escapa (comedia, 1946) y La sombra pasa (comedia, 1950).

Carlos Llopis, autor de una abundante producción escénica cultiva el teatro del absurdo, desde la farsa hilarante a la pieza asainetada o desde la pieza policíaca a la caricatura de folletín. Entre sus obras mencionaremos: Siempre llego tarde (comedia cómica, 1942); ¡Cinco años y un día! (comedia cómica de ambiente policíaco, 1943); ¡Ni Margarita ni el diablo! (comedia, 1944); Dos puntos de vista (comedia, 1946); La mujer de siempre... y de nunca (comedia, 1946); Los posibles señores de Rodríguez (comedia, 1947) y La corte de los embrollos (< <tecnicolor en tres rollos> > , 1948).

Vicente Soriano Andía cultiva el teatro histórico-poético, pero con poca fortuna: El tío Pepe (comedia escrita en colaboración con el actor cómico Pepe Alfayate, 1948); Matrimonio en la luna (comedia, 1949) y Marcelo, ¿a cuál de las dos? (comedia, 1950).

Otro dramaturgo de la estampa de Soriano Andía es Francisco Serrano Anguita con sus obras Nuestros blasones (comedia, 1943); Todo Madrid (comedia, 1944); La prueba del ángel (comedia, 1945); Nuestra familia (comedia, 1945) y Luna de miel (comedia de ambiente sevillano, 1950).

Augustín de Foxá es uno de los "háviles constructores de < <piezas bonitas> > con bellos e ingeniosos diálogos" - según palabras de F. Ruiz Ramón. De él tenemos Gente que pasa (comedia escrita en colaboración con José Vicente Puente, 1943) y Baile en Capitanía ("comedia que refleja el episodio de la guerra carlista", 1944).

La comedia sentimental-costumbrista, o la pequeña comedia de tesis de la escuela benaventina tiene representante en Julia Maura: La mentira del silencio (comedia, 1944); Lo que piensan los hombres (comedia, 1947); El placer de los dioses, drama, 1949) y El mal de amor (comedia, 1950).

Otros nombres podríamos señalar de cuyas obras no se puede prescindir a la hora de hacer balance. Son Antonio Quintero, José Lucio, Llabrés y Llenora, Casas Bricio, José Antonio Ochaíta, < <Daniel España> > , Mercedes Ballestros de la Torre, el actor Enrique Rambal, etc...

NOTAS.

- (1) *Leer a Ruiz Ramón. Historia del teatro español. Siglo XX. Cátedra, Madrid, 1986, p. 302.*
- (2) Díez-Crespo. ARRIBA, 10-III-43.
- (3).. 11-III-43.
- (4) *Ibidem.*
- (5) *Ibidem.*
- (6) Díez-Crespo. ARRIBA, 21-XI-46.
- (7) 26-X-47.
- (8) *Ibidem.*
- (9) Díez-Crespo. ARRIBA, 15-XI-47.
- (10) *Ibidem.*
- (11) Díez-Crespo. ARRIBA, 12-XII-42.
- (12) Díez-Crespo. ARRIBA, 30-XI-50.
- (13) Antología de la Literatura española del siglo XX. SGEL, Madrid, 1988, p. 642.
- (14) Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.* p. 269.
- (15) Díez-Crespo. ARRIBA, 16-IV-42.
- (16) *Ibidem.*
- (17) *Ibidem.*
- (18) Díez-Crespo. ARRIBA, 22-I-49.
- (19) *Ibidem.*
- (20) *Ibidem.*
- (21) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, pp. 335-336.

- (22) Díez-Crespo. ARRIBA, 2-X-45, P. 3.
- (23) 13-IX-44, p. 2.
- (24) *Ibidem*.
- (25) Díez-Crespo. ARRIBA, 19-XII-46, p. 3.
- (26) 20-XII-50.
- (27) *Ibidem*.
- (28) *Ibidem*.
- (29) Díez-Crespo. ARRIBA, 11-IX-48.
- (30) *Ibidem*.
- (31) Díez-Crespo. ARRIBA, 27-X-49, p.3.
- (32) 20-VI-46.
- (33) 18-XII-43.
- (34) 21-II-46.
- (35) F. Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 308.
- (36) Díez-Crespo. ARRIBA, 26-I-43.
- (37) *Ibidem*.
- (38) *Ibidem*.
- (39) *Ibidem*.
- (40) Díez-Crespo. ARRIBA, 14-XII-45.
- (41) *Ibidem*.
- (42) Díez-Crespo, ARRIBA, 25-XII-47, p.4.
- (43) *Ibidem*.
- (44) *Ibidem*.

- (45) Díez-Crespo, ARRIBA, 20-XII-47.
- (46) Díez-Crespo. ARRIBA, 17-XII-49.
- (47) *Ibidem*.
- (48) *Ibidem*.
- (49) Díez-Crespo. ARRIBA, 13-I-49.
- (50) *Ibidem*.
- (51) Díez-Crespo. ARRIBA, 24-IX-49.
- (52) *Ibidem*.
- (53) *Ibidem*.
- (54) Díez-Crespo. ARRIBA, 7-XII-46, p. 3.
- (55) *Ibidem*.
- (56) Díez-Crespo. ARRIBA, 8-X-49.
- (57) *Ibidem*.
- (58) *Ibidem*.
- (59) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, pp. 305-306.
- (60) Díez-Crespo ARRIBA, 26-IV-46, p. 4.
- (61) 20-VI-47, p. 4.
- (62) *Ibidem*.
- (63) Díez-Crespo. ARRIBA, 27-VI-48.
- (64) *Ibidem*, 16-V-42.
- (65) *Ibidem*, 7-XI-43.
- (66) *Ibidem*, 29-IX-44.
- (67) *Ibidem*, 4-VI-49.

(68) *Ibidem*, 29-V-47.

(69) *Ibidem*.

(70) *Ibidem*, 25-XI-50, p. 4.

(71) *Ibidem*.

(72) *Ibidem*.

II-3. Autores noveles.

En la década de los años cuarenta y principios de los cincuenta, son muchos los jóvenes comediógrafos, o autores noveles, que se apoderaron de los escenarios de Madrid. Unos con más fortuna que otros, por supuesto, pero todos con las mismas ambiciones: ganar fama y pertenecer al << teatro de gran público >> .

Dicen los maldicientes que a los nuevos ingenios les está vedada esta suprema oportunidad: presentarse ante el juez supremo de la capital, y que los que lo consiguen han de poner para ello en juego su patrimonio... Sin embargo, son muchos entre los noveles los que son sin patrimonio, y que han logrado tan gran éxito de público y de crítica en sus obras primerizas. Entre ellos mencionaremos a Víctor Ruiz Iriarte, Antonio Buero Vallejo, Enrique Suárez de Deza, Enrique Osete, Horacio Ruiz de la Fuente, Julio Alejandro, etc...

El teatro de estos nuevos ingenios es lo que trataremos de pasar revista en este presente capítulo.

II-3.1. Víctor Ruiz Iriarte (Madrid, 1912).

Colaborador, en sus primeros momentos literarios, en periódicos y revistas madrileños. Adaptador de obras de Roussin, Terence Rattigan y Lajos Zilahy, guionista de cine, Premio Piquer de la Real Academia Española 1946, Nacional de Teatro 1952, Nacional de Televisión 1967, Nacional de Literatura en el mismo año, María Rolland 1968, Antena de Oro 1967, Clavel de Sitges 1968. Cincuenta y cuatro obras cortas para televisión. Varias de sus comedias han sido llevadas a la pantalla, se han representado en países de Hispanoamérica y han sido traducidas al inglés, alemán, holandés, portugués y japonés.

Obras de Ruiz Iriarte:

Teatro: Un día en la gloria, Zaragoza, 1943; El gran minué; Las mujeres decentes; Juego de niños; Cuando ella es la corta; El aprendiz de amante; La soltera rebelde; El landó de seis caballos; El padrecito embustero; El café de las flores; La cena de los tres reyes; Usted no es peligrosa; La guerra empieza en Cuba; La vida privada de mamá; Esta noche es la víspera; La fierecilla domada; Tengo un millón; El carrusel; Un paraguas bajo la lluvia; La muchacha del sombrero rosa; La señora recibe una carta; Primavera en la Plaza de París; La pequeña comedia, obras cortas para televisión; Historia de un adulterio; Buenas noches, Sabina; Juegos para mayores; Buenas noches, señores; Telecomedia; El señor Villanueva y su gente, estas cuatro últimas, series de piezas cortas para televisión.

La obra del joven dramaturgo Víctor Ruiz Iriarte pertenece por entero al período posterior a la contienda del 36-39. Su primera obra la estrenó en 1943 en el teatro Español, y se titula Un día en la gloria, de que hablaremos más adelante. Ante el gran eco que engendró en el mundo de la crítica y el éxito apoteósico que conoció su estreno, Enrique Azcoaga, periodista, le dedicó al joven triunfante un artículo en que el lector podía encontrar entre otras cosas: "Víctor Ruiz Iriarte, autor joven sin juvenilismos, escritor dramático original sin extravagancias de poco valor, ha leído indudablemente mucho teatro, en el que el motivo central no llega a nosotros porque la comedia no se <<realiza>>, no se desenvuelve según una lógica en cada caso particular. Teniendo esto en cuenta, al encontrarse en posesión del hallazgo o motivo de su acto, ha tenido muy bien cuidado de que éste no se malograse en el <<alarde>>, en la <<tentativa>>, en la <<aventura>>. Pero al ordenar y dar cuerpo a su idea, ceñida y perfilada en todo momento por las peripecias

escénicas, ha procurado no <<teatralizar>> por las buenas, no hacer llegar por procedimientos vulgares su problema al espectador; y en el ritmo, en la lógica, en la solfa y concierto de su acto está, como es lógico, descontado el punto de partida, el valor de V. Ruiz Iriarte, algo más, en nuestro concepto, que una posibilidad" (1).

Amén de su primera obra ya mencionada, Víctor Ruiz Iriarte ha estrenado con mucha fortuna comedias en esta época que estudiamos, la mayoría de ellas con gran éxito. Son: El puente de los suicidas (comedia, 1945); Academia de amor (comedia, 1946); El cielo está cerca (comedia, 1947); El aprendiz de amante (comedia, 1949); El landó de seis caballos (1950) y El gran minué (farsa-ballet, 1950).

Suele Ruiz Iriarte - como lo subraya F. Ruiz Ramón - "practicar la mezcla de géneros dramáticos, combinando lo maravilloso y lo fantástico con los elementos propios de la farsa, la comedia de costumbres, el vaudeville y el sainete, la comedia psicológica y la comedia de costumbres, la alta comedia y la comedia sentimental..." (2). Sin embargo, su mejor y más abundante teatro pertenece al género cómico.

Un día en la gloria: Se estrenó según parece en 1943, y se volvió a estrenar por el T.E.U. el 4 de julio de 1944 en el Español, y hubo muchos aplausos para todos los artistas del Teatro Español Universitario, y muy especialmente para el autor por su muy interesante obra.

"Nos presenta en esta farsa en un acto Ruiz Iriarte ese lugar imaginario de <<la gloria>> - en sentido de fama, de renombre por encima de la memoria y del recuerdo de los hombres - que debe existir suspendido entre el éter y las ondas, en algún lugar del

espacio. Allí están reunidas en feliz armonía todas las grandes figuras que han dejado en su paso por el mundo una estela de luz, un camino por el que transite la memoria en su constante afirmación de existencia y de posición ante lo que es.

Y aquí, entre la ironía más feliz, entre los pensamientos más llenos de nostalgia, transcurre ese tiempo siempre en presente, que gravita sobre las sombras y los fantasmas. La gloria es una corona de laurel o una lágrima que no seca nunca; un mar al fin y al cabo, si se mira con el anteojo de doble aumento que es la trompeta de la fama" (3).

Y subrayando el mérito del autor y de su obra, Díez-Crespo añade: "Pero he aquí que Ruiz Iriarte, espíritu sutil y corazón de poeta, sabe distinguir en esta bella farsa entre el éxito y el triunfo. Y al enfrentar a esos dos conceptos, hace que al producirse el choque, sobrevenga el cataclismo del derrumbamiento de la gloria como tal sistema de poderes fundamental y seriamente artístico. Y esto ocurre, cuando al final de Un día en la gloria, la fama lleva a la gloria a lo cursi, a lo pasajero, a lo transitorio sobre un trono de aplausos, de < < radios > > y gritos. El mundo sabe más de la ficción que de la realidad; los hombres comprenden mejor las formas bellamente falsas, que las esencias externamente deformes. Y la < < gloria > > acaba, cuando el ansia frívola resuena también desde Antártico a Calixto...

La farsa Un día en la gloria está desarrollada en un acto. La trama, aunque despreocupada y alegre, tiene un hilo sentimental ardiente y poético. Mantiene su ironía, sin amargura; se supera en gracia y convierte en sonrisa tras el desprecio, para después superiormente compadecer."(4)

Comentando la obra del joven autor, tras su estreno exitoso de 1943, el periodista y crítico literario Enrique Azacoaga escribía: "Un día en la gloria, sin necesidad de cobrar cuerpo teatral en un escenario, tiene las tres virtudes esenciales en una producción teatral:

sustancia dramática, arquitectura o lógica consecuentes con esa sustancia, y eficacia indudable para trascender. Un día en la gloria valora la posibilidad de un autor joven como Ruiz Iriarte, que no llega a la literatura dramática dispuesto a frecuentar los caminos yermos de lo teatral. Verdad es que esta comedia no entiende en absoluto de qué se habla cuando se hace de < <picardía escénica> > . Y que nos parece exponente de un valor teatral indudable porque se trata de literatura, de literatura dramática singular" (5).

El puente de los suicidas: Fue estrenada esta comedia en el teatro Reina Victoria, el 6 de febrero de 1945, y fue también un estreno de éxito.

"Con suave ternura y acertado ritmo escénico, Ruiz Iriarte nos da con alegre juego los tiempos que se suceden entre la Naturaleza - lo que está ahí - y nuestra conciencia. Y con su comedia tejida con hilos de buen humor, vemos en ella el noble impulso que la vida exige para que percibamos las cosas en relación con nuestras necesidades. Es decir, que puede ser la bondad o la malicia las que nos dé la transparencia de las cosas cuando el alma es incapaz de percibir claramente lo que la Naturaleza ofrece para que de ella se capten las sensaciones superiores que constituyen el arte de expresar o de sentir la vida.

Y en este sentido vemos cómo Ruiz Iriarte nos presenta al profesor de felicidad como ser capaz de ayudar a vivir. Si el mejor sueño es la verdad, y la verdad - salvo raras verdades objetivas - es lo que se nos da como útil para ir viviendo, el sentirse náufrago y ser salvado en la propia carne de los sueños perdidos es lo que constituye la iluminación de nuevas conductas.

Ruiz Iriarte nos pinta con hábiles recursos escénicos esta situación de náufrago, que recuperan dentro de ellos mismos la superficie de las cosas. Entre los sentidos y la conciencia

de la síntesis de lo que pueda ser una realidad dentro de las humanas ilusiones. Y en esta visión, que hace posible la transparencia del velo que oculta alguna vez las alegrías, basa el autor el tinglado de la felicidad para hacer posible la existencia de los que pudo más en ellos la tristeza que la sonrisa.

Se acumula en El puente de los suicidas, tras las nubes que entorpecen la salida del sol, el aire que las disipa con risa y buena voluntad para escalar las armonías perdidas; los objetos externos, con sus colores y matices queridos, pasan, merced al impulso de la ilusión, a ser melodías encontradas. Y lo mismo da lo vivido en carne de autenticidad general que lo soñado individualmente. Por esto cuando la razón se interpone se nublan los ojos, por ser la utilidad material la que ha hecho los estados del alma se derrumben de sus plataformas fingidas.

Es verdad que sólo el artista puede vivir de verdad lo que otros comúnmente no pueden resistir más que en puro artificio. Y esta es la tristeza de la cordura cuando lleva implícito un sentimiento de caridad: hacer paraísos recobrados donde sólo existen ausencias, hacer sonar melodías donde sólo hay desprendimientos de voluntad y de nostalgias imposibles de rehacer, aun en las soledades más felices. Por eso, para los que necesitan de estos hilvanes entre lo que las cosas son y lo que sus almas piden, la comedia de la felicidad, para no ser tragedia, necesita del corazón apasionado que sepa fijar para siempre los símbolos de lo que convencionalmente nos pueden llevar a obtener las impresiones necesarias para vivir.

En El puente de los suicidas se unen los elementos de la comedia humana, exaltada con cierta poesía que une tiempos y caracteres" (6).

Academia de amor: Acogida por muchos aplausos el día de su estreno en el Calderón, el 7 de octubre de 1946, esta nueva comedia se caracteriza por "su sutil ironía, la delicadeza y la ternura en un nudo de amor que proyecta la luz sobre almas que esperan. Y que suspiran mariposas rubias alrededor de la llama de la felicidad" - comenta el cronista Díez-Crespo acerca de la obra recién estrenada, antes de seguir:

"Con bello diálogo, Ruiz Iriarte desenvuelve su < < academia > > . Estudio de almas femeninas, con ecos de Simmel y con filosofía propia, al día y a la moda. Un desfile de almas, que alegremente o con tintes sentimentales van desenvolviéndose con soltura y gracia.

Con habilidad y buena técnica teatral, Academia de amor tiene también su trama, su momento de angustia, su enredo, en fin. El choque, al parecer inevitable hacia el desenlace difícil, pero que Ruiz Iriarte lleva con galanura, poniendo el punto de su alegre firma ante el amor, que luce por encima de todo.

Academia de amor es como un bello juego escénico que entretiene y divierte, una comedieta moderna lograda con sutiles trazos de amables caricias, en los que el llanto no llega a asomar porque el amor siempre llega a punto y la burla no alcanza su descarnada impiedad, porque la sabia mano que dirige desde el centro de la obra destaca la aurora en el alma en trance de angustia.

Comedia, pues, feliz < < para mujeres > > , reza la propaganda, y esto es promesa que se cumple en lo que presagia de alado y amable entretiem po. Entretiem po, o desde el tiempo mismo, una academia de amor es siempre un aliciente" (7).

En El cielo está cerca, estrenada el 8 de enero de 1947, Manuel Díez-Crespo felicita al escritor por sus "propósitos de noble ambición, de complejidad y de pretensión de abordar

temas difíciles, que, como este de El cielo está cerca, si no lograda totalmente la ambición, sí digna de elogios en cuanto a que se aleja de caminos trillados y su imaginación de autor recorre sendas difíciles, en las cuales el acierto rotundo y completo se da más rara vez." (8)

Estos homenajes y alientos a Ruiz Iriarte se vuelven a repetir , podemos decir, en otra de sus obras de buena acogida tanto de público como de crítica, El aprendiz de amante estrenada el 16 de abril de 1949, de la cual el crítico Díez- Crespo escribe: "Ruiz Iriarte añade a su carrera de autor un triunfo considerable. Esta obra tiene una técnica sencilla, poco pretenciosa, y quizá por esto en la propia sencillez esté la maestría del resultado. No hay un instante en la comedia de decaimiento; chistes, situaciones, están logrados con espontánea claridad, y el diálogo, fluido e ingenioso, divierte y alecciona..." (9).

Dos de sus obras se estrenaron ya entrada la década de los años cincuenta: El landó de seis caballos (26-V-50) y El gran minué (8-XII-50).

El landó de seis caballos: Con esta comedia, Víctor Ruiz Iriarte sigue el curso iniciado con Un día en la gloria y El puente de los suicidas. Es decir, una comedia con apariencias de irrealidad, pero en la que los personajes viven absolutamente identificados con sus existencias. En este sentido, la anormalidad aparente de la obra en cuestión no es más que el poder de la imaginación, que lleva a los personajes a un mundo de realidad auténtica.

"El landó de seis caballos tiene un asunto sencillo. El desenvolvimiento escénico es una amable sonrisa que se inicia con una carrera en un landó que no existe y que viene a terminar en el propio landó, con dos personajes más que se han incorporado a ese mundo de la imaginación para seguir en él viviendo o paseando sus vidas. Son los seres, a quienes la realidad inmediata les asusta más que la carrera infinita hacia lo que no existe. Así, la vieja

casona donde se desarrolla la comedia es un lugar de prueba para aspirantes a la tierna y feliz fantasía. Fantasía que es probablemente la más sencilla realidad.

El diálogo, animado, elocuente, con su disparate y su sensatez, está logrado con fina invención, y en él alterna el humorismo con ciertos ribetes poéticos en bien armonizada instrumentación. Ruiz Iriarte ha logrado una comedia de felices hallazgos, que hacen la felicidad de sus personajes más puros. Todo en ella es tierno y dulce. Sin altibajos que desentonen su verdadero sentido. Es decir, el sentido que el autor ha querido dar a su obra: ritmo de alterada entrega hacia las cosas que no son, y que por la virtud de la fantasía entusiasta en el corazón de cada personaje.

La obra consta de dos actos. El primero, más conseguido que el segundo. Este, sin perder el ritmo inicial reitera un poco las ocurrencias del primero... " (10)

El gran minué: Es esta obra una farsa-ballet, o una farsa risueña, del mundo de la vida. En la dulce y risueña contradanza de una Corte del siglo XVIII se mueven estos personajes de la obra de Ruiz Iriarte. A los leves acordes de una lejana caja de música, despiertan las figuras que van a jugar en el tablado de la farsa.

"El autor reúne los elementos más significativos de una Corte a la francesa, y mezcla el amor con el poder, la poesía con el cinismo, el fracaso con el triunfo. Damas de lunados escotes hacen guiños al bien y al mal. Mientras dentro de la farsa corre la farsa y licencia de un rey, no precisamente castizo, sino decrepito ante el juego de ambiciosos y de coquetas.

Hay en el centro de la comedieta un nudo interesante que es el que define el sentido de la obra. Este momento puede señalarse cuando Nicolás de Gravelot, primer ministro de la Monarquía absoluta, se fija en Valentín, poeta cándido, aldeano, que se pronuncia en

nombre de la moral, y le dice que va a observar en éste lo que él pudo ser. El personaje masculino central está ya bajo la losa de un corazón cansado; el joven aldeano tiene aún ante la vida la emoción kantiana del cielo estrellado sobre su cabeza y la ley moral sobre su corazón. Así, éste será un espejo sin preocupaciones de absoluto presente, y se convertirá en cristal limpio y libre que reflejará el camino de un desdoblamiento. Bella escena la de este cruce singular, mágico, que el bien no es un problema del siglo XVIII, un comediógrafo de hoy lo incrusta, con gracia, en un marco pasado.

Este tema, a lo Barrie, desarrollado en El admirable Crioton, por ejemplo, es sólo ahora el apunte de una farsa que se desenvuelve por otros caminos. Aquí sólo vamos al feliz y a veces melancólico juego cortesano, que entre los fugaces giros de un gran minué nos ofrece una divertida lección de moral y de escepticismo, sin pretender hondas preocupaciones" (11).

II-3.2. Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916).

Se presenta a Antonio Buero Vallejo como el representante más calificado en España de un teatro de hondura trágica, en el que los problemas del hombre se plantean con grandeza y esperanza. Se reveló en 1949 con sus obras Las palabras en la arena, premiada por la Asociación de Amigos de los Quintero, e Historia de una escalera, que obtuvo el premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid y logró un importante éxito al representarse en el Español. Posteriormente ha escrito: En la ardiente oscuridad (1950), quizá su obra de más aliento; La tejedora de sueños y La señal que se espera (1952); Casi un cuento de hadas y Madrugada (1953); Irene o el tesoro (1954); Hoy es fiesta (1956), galardonada con el premio María Rolland y premio March de Teatro en 1959; Las cartas boca abajo (1957); Un soñador

para un pueblo (1958); Las Meninas (1960); Hamlet, adaptación (1961); El concierto de San Ovidio (1962); Aventura en lo gris (1963); El tragaluz (1967); Mito, libro para una ópera (1968); El sueño de la razón (1970); Llegada de los dioses (1971); Tres maestros ante el público (1973); La doble historia del doctor Valmy, estrenada en Chester, en Inglaterra en 1968, y galardonada con el premio El Espectador y la Crítica 1976; La fundación (1974); La detonación (1977); Jueces en la noche (1979); Caimán (1981); Diálogo secreto (1984) y Lázaro en el laberinto (1986).

En 1971 fue elegido miembro de la Real Academia de la Lengua, para ocupar el sillón vacante por la muerte de Rodríguez Moñino. Es miembro correspondiente de la Hispanic Society of America. Premio nacional de Teatro en 1981 y Cervantes en 1986.

Las ediciones de estas principales obras de Buero son innumerables, tanto en España como fuera de ella, lo que supone asimismo la traducción a diversos idiomas: todos los hablados en Europa y algunos de otros continentes, como el japonés. Ha sido representado el teatro de Buero en Inglaterra, Portugal, EE. UU., Francia, Italia, Checoslovaquia, Rumania... y se han realizado versiones radiofónicas en varios de estos países.

De la crítica de Manuel Díez-Crespo y del teatro de Buero Vallejo tenemos dos obras, sus primeras en el teatro, Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad.

A partir de entonces, no sólo empieza la obra dramática de Vallejo, sino "el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico...

Su obra...expresa unas interrogaciones fundamentales, esenciales, a las cuales debe responder el espectador, asociado así como testigo y actor mudo, como coro silencioso, ausente en el escenario, pero presente al espectáculo..." (12).

En 1949, en la España inmediatamente posterior a la Segunda Guerra mundial, en el interior y en el fondo de un espacio histórico aislado y herméticamente cerrado sobre sí mismo, Buero Vallejo, un hombre que estuvo condenado a muerte durante ocho meses y en la cárcel durante casi ocho años, estrenaba en Madrid Historia de una escalera.

Antonio Buero Vallejo, obtuvo en junio del año 1949, como subrayamos ya, el premio < <Lope de Vega> > , que concede el Ayuntamiento de Madrid, y que tiene, aparte su retribución en metálico el honor de ser estrenada en el primer teatro de España (el Español). Con esto Buero Vallejo se asoma por primera vez a un escenario con carácter activo.

La obra conoció un éxito apoteósico, como lo recordó el cronista: "El éxito de esta historia, de esta novela escénica fue rotundo. El público ovacionó al autor al final de los tres actos y también al finalizar una escena del tercere acto" (13).

Y hablando del autor y de la obra propiamente dicha, Díez-Crespo opina que "Historia de una escalera está dentro de un teatro muy español que alcanza en don Ramón de la Cruz... y continúa en nuestros más típicos sainetes de fin de siglo. Pero el autor de esta obra va de lo puramente sainetesco a un intenso dramatismo, que culmina en escenas de carácter trágico. Esto viene a entroncar los perfiles de estos últimos caracteres con ciertas obras o episodios novelescos, muy característicos del teatro - y, en cierto modo, también europeo - de la postguerra del 18.

Reconozcamos en Bueno Vallejo un gran dominio para el movimiento escénico y finas dotes de observación costumbristas, con lo que consigue un realismo crudo, enérgico, severo, y algo mejor aun, que es, en un autor de poca experiencia teatral, una madurez para el desarrollo que está lejos de la ampulosidad característica de los noveles. En este sentido, Historia de una escalera es un árbol frondoso, pero cuyas ramas están perfectamente podadas para que rebasen los límites de un marco sencillo y claro.

En esta obra hay tres tiempos hilvanadas con las historias de varias familias que viven en una misma casa, separadas por débiles muros, y de los encuentros naturales por la escalera surgen amistades, matrimonios, proyectos, celos, a los que rodea con su velo oscuro la impiedad de la vida: muertes, fracasos, desengaños, hundimientos, desdichas... El autor recoge los momentos más significativos de estas vidas, trágicamente entrelazadas a lo largo de los años, y descubre con soltura y brío, con ironía a veces, esos escapes, esas tragedias que unas veces en lo íntimo, otras en lo externo, dan trágica vida al aire de una escalera" (14).

De esta obra, Jean Paul Borel escribía: "L'Histoire d'un escalier situe Buero Vallejo au premier plan de la vie théâtrale espagnole. La pièce est particulièrement intéressante en ce sens qu'elle contient en germe tous les développements que les oeuvres postérieures offriront. Cela signifie que l'auteur part d'un problème, l'homme d'aujourd'hui dans le monde d'aujourd'hui, et qu'il ne cesse de l'approfondir et de lui essayer des solutions. Car il n'y a pas d'autre problème." (15)

Valorando el interés de la obra de Vallejo, escribe Ruiz Ramón:

"La importancia histórica del teatro de Buero, con su arranque en Historia de una escalera, estriba, según la crítica en la vuelta ejemplar - histórica y estética - a una realidad

problemática concreta, es decir, a un realismo temático de signo crítico, en la gravedad y hondura del descenso al territorio firme de lo real, en la universalidad, más allá de todo provincianismo temático e ideológico, del pensamiento dramático, en la trascendencia social humana del conflicto y, en cuanto a la técnica y el lenguaje, en la superación de toda retórica y de todo formalismo..." (16).

La segunda obra escénica de Antonio Buero Vallejo, En la ardiente oscuridad, estrenada el 1 de diciembre de 1950 conoció, eso podemos decir, idéntico éxito que la primera, y eso refuerza la personalidad del joven dramaturgo:

"Los personajes que aparecen en esta obra son ciegos en su mayor parte. El autor plantea el terrible problema humano de la luz y de las tinieblas. Tinieblas felices y luz ardiente o infeliz. A la inversa de lo que en realidad ocurre en el escenario. Drama al revés. En este sentido, En la ardiente oscuridad es, hablando directamente de temas teatrales inmediatos, el reverso de la tesis de Evreinoff en su Comedia de la felicidad, que tanto juego ha dado en el teatro de todos los países. Cuando Evreinoff lleva a sus personajes a la felicidad por la imaginación que no descubre más que lo que las cosas aparenten, sin más misterio, llega a unas tinieblas que son justamente donde comienza la obra de Buero Vallejo. Los hombres que aparecen en la comedia de este autor vienen de ese mundo que ve en las cosas su apariencia, sin más complicaciones que las que su propia vitalidad quiera darles. Las cosas, o las circunstancias, se tiñen de una normalidad alucinada por la ausencia de misterio. El mundo de que se les habla queda ahí sin pensamiento. En ellos se produce la paradoja de lo que pudiéramos llamar imaginación dormida.

De ese reino sin pensamiento, de imaginaciones dormidas, se parte En la ardiente oscuridad. Los ciegos que viven en sus tinieblas, sin problemas, sin ansias de plenitud,

carecen, en efecto, de luz verdadera; mas con ausencia de luz, desconocen también las tinieblas. A este mundo llega el Vidente, personaje que, como el Tiresias del Edipo, con sus ojos cerrados, escruta el pasado y penetra en el porvenir. Mas éste lleva la conformidad del desesperado personaje de la tragedia griega; mientras que aquél - el Vidente de este drama - no viene a apaciguar, sino a traer guerra. Su signo es, puede serlo, evangélico o simplemente el espíritu atormentado por el verdadero ser de las cosas.

Así, pues, si en la comedia hay un ser que anda en verdaderas tinieblas, es justamente el que presiente la luz. El que está cegado por la luz. El que se siente quemado por sus rayos y tiene una ardiente fe en la noche oscura de su alma. Pero eso es sacrificado, no sin dejar su huída al reino de la claridad el rastro misterioso que ha de dejar intranquilos a los que se rozaron con él. En la ardiente oscuridad sigue la lucha, siguen las dudas, siguen las posibles imaginaciones que han de percibir tan sólo lo que está ahí, sin misterio y sin problema, mientras allá lejos, a pesar de todo, altas y seguras, tiemblan las estrellas, porque la atracción de lo eterno las rige...." (17)

En cuanto a la calidad de la pieza, parece que está la obra llevada con maestría por Buero Vallejo. "Los tres actos tienen armonía y seguridad en su desarrollo. El vocabulario es justo, preciso; las situaciones, marcadas sin trucos vulgares. Se percibe el aleteo de las almas alucinadas, inquietas o inconscientes. Sobresale el drama del personaje central y su golpe triste sobre los personajes, en quienes se adivina el signo de un futuro drama. Drama, porque ya saben que existen; porque ya comienzan a conocer, y porque, en definitiva, el asombro les va a hacer infelices entre la vida, el remordimiento y la esperanza" (18).

Jean-Paul Borel - otra vez él -, en su interpretación de la pieza, escribe: "La première signification de la pièce est claire: il y a des puissances qui ont intérêt à ce que l'homme se

croie heureux.... On répand le mythe de bonheur et de la supériorité de notre civilisation, on multiplie les statistiques sur l'amélioration du niveau de vie... Et l'exemple de L'Ardente Obscurité nous laisse entendre que ceux qui profitent de la situation actuelle sont capables d'aller jusqu'à tuer les défenseurs de la vérité". El mismo crítico, estableciendo una relación entre la experiencia de los ciegos y la del espectador, escribe: "L'expérience que chacun fait avec les aveugles est en effet, en même temps, une épreuve strictement personnelle, et qui peut prendre des significations diverses; mais toutes se ramènent à la certitude, à la < < constatation > > qu'il est impossible de vivre comme nous l'avions fait jusqu'ici. Et la mort d'Ignacio ne fera que confirmer cette impossibilité, malgré le retour de l'optimisme de ses anciens compagnons... L'angoisse vécue pendant trois actes laisse un germe au fond de chacun, et la sécurité du monde est effectivement rompue. Le chemin est ouvert à toutes les tentatives d'amélioration, alors même que ce problème n'est qu'effleuré dans la pièce." (19)

II-3.3. Enrique Suárez de Deza (Buenos Aires, 1905).

Hijo de padres españoles, desarrolla toda su actividad literaria en España, donde alcanza un notable éxito de público con sus obras Miedo y Nocturno (Historia de un gran amor).

Forma parte Suárez de Deza de los autores noveles que más fortuna han tenido en sus obras estrenadas en Madrid. De él decía una vez Manuel Díez- Crespo en las páginas de su periódico: "Suárez de Deza, que conoce muy bien la técnica y el artificio teatrales, ha podido hacer comedias siguiendo caminos más felices. Y su preocupación técnica y poética le lleva, no obstante, por caminos no vulgares." (20)

En esta década ha estrenado Enrique Suárez de Deza importantísimas y exitosas obras: Lady Amarilla (comedia, 1942); Catalina, no me llores (comedia, 1945); Ambición (comedia, 1945); Aquellas mujeres (comedia, 1946); Miedo (comedia, 1946); Nocturno (comedia, 1946) y El calendario que perdió siete días (comedia, 1950).

Lady Amarilla estrenada el 20 de marzo de 1942 - mientras estaba su autor en Argentina - es una comedia en tres actos, de ambiente inglés. Su trama, tejida con hilos de fantasía, nos lleva a bellas escenas, bien logradas algunas, débilmente conseguidas otras, según la crítica.

"Sueños del Oriente lejano vienen a posarse en los salones de un viejo y señorial palacio de Inglaterra. En él reside Lord Sethington, alta alcurnia, obseso en dulces sueños y antiguas resonancias de clásicas melodías. La <<Quinta sinfonía>> rezuma entre las nobles piedras de la mansión. Una nieta que llega del colegio - violín y ansia de amores - y pérdida de un bobo en la tienda de Edgar Donley. Amores que nacen entre el innominado y miss Alicia. Después, la casualidad trae a la casa nuevas primaveras: miss Berta Seluyh, <<Lady Amarilla>>, amarilla de siglos, de largas y misteriosas generaciones. Como el misterio de su historia y de su país, viene a la casa y confirma pasados amores - único amor - del padre de la joven miss Berta. Escenas cómicas, burlas sobre la sociedad inglesa, discretos a lo Wilde y amores que florecen en una sinfonía sentimental. <<Lady Amarilla>> ha sido digna del collar de la Reina Elisabeth que Lord Sethington poseía - collar sensible a las <<ladys>> por cambios de color -, y la flor del almendro florece en los pechos y en las sienes de la nueva miss Sethington para ser reina de occidentales amores."

La comedia, elegante, con agilidad de diálogo y escenas, fue muy aplaudida aunque, al juicio de la crítica, "la comedia fue un poco reiterada en frases, y en algunos momentos alcanzó poca altura en el vocabulario, que por razones impuestas por el propio autor debieran sostenerse con más rango" (22).

El 24 de enero de 1945 se estrenó en el Infanta Isabel una nueva comedia de Suárez de Deza, que desde hace años se ausentó del país para América. Ha vuelto por sus antiguos fueros con el estreno de esta nueva producción suya que es Catalina, no me llores.

"Suárez de Deza, comprendiendo, tras largas distancias, que el mundo es un pañuelo, da a su comedia el ejemplo y la norma sencilla de las soluciones espacio-tiempo-movimiento con natural atractivo. Y como en aquellos versos atribuidos a Lope, <<con la rapidez del rayo las noticias han de llegar>>, en esta comedia los sucesos se desarrollan en vertiginosa carrera de aventuras, andanzas y desventuras.

Tiene Catalina, no me llores traza escénica, lo suficiente lograda para entretener gentilmente y lograr su propósito de placidez y amabilidad dentro de fugaces y divertidas escenas. Con la rapidez del rayo el espectador asiste a varios procesos de integración y de desintegración amorosos y escucha el fino ejemplo de un desenlace lejano en el tiempo en que se inicia la comedia.

Enrique Suárez de Deza maneja las piezas con soltura y logra su empeño con creces. Aceptada la condición excepcional de la familia de Catalina, el suceso escénico brilla por sus risueños e ingeniosos pareceres" (23).

Los tres actos son un encuentro con la atención del espectador, y la comedia fue acogida con muchos aplausos al final de los tres actos.

Mucho más éxito conoció el estreno de Ambición, comedia en que se mostró el autor más ambicioso en su carrera de dramaturgo y su aspiración a autor de < < gran público > > . La comedia llevada con cierta destreza tuvo honda repercusión en el público, que aplaudió al final de escena, y, sobre todo, mucho al final de los tres actos. La comedia, según opinión de Díez- Crespo, "está trazada con cuidado lenguaje y abundan en ella las frases de ejemplaridad, con alternativas de violentas luchas, que son las que originan el retroceso de todas las pesquisas humanas, y, al mismo tiempo, logra mezclar el tinte de sombras que da la figura de un ciego en el primer acto y que nos lleva, como en el símbolo evangélico de la luz, a ver el tránsito de las tinieblas a la claridad por medio de la humanidad y de la fe" (24).

Enrique Suárez de Deza estrenó esta comedia en Buenos Aires y, según noticias de la Prensa, la comedia obtuvo allí un éxito que dió lugar a varios centenares de representaciones. El autor parece que tuvo el propósito al escribir esta comedia de ir contra cierto modernismo que entonces tuvo cierta resonancia en la Argentina, procedente de Inglaterra: la llamada < < comedia sofisticada > > , es decir, que toda ella se apoyaba en el garbo de la frase, sin ir al fondo de los problemas y de las pasiones humanas.

En Ambición aborda el autor un grave problema humano y nos presenta el choque de pasiones violentas originadas por la ambición, y frente a esta tremenda fase de poderío material presenta la figura del espíritu simbolizado en escena por un cardenal.

"Están bien trazadas y con energía dramática muchas escenas, en las que se representa la figura central de la mujer que tras una vida azarosa de ambición material termina el final de su vida retirándose cristianamente en la humildad de un pueblo, y en sus labios con aquel pensamiento del clásico francés, que decía: < < y deseo no ser superior a nadie, pero sí a una mujer. > > " (25)

¿Ha logrado en esta obra Suárez de Deza su propósito? Manuel Díez- Crespo parece contestar por la afirmativa. "Suárez ha logrado una comedia para gran público, manejando todos los resortes escénicos con soltura y evidencia, yendo directamente a los choques melodramáticos sin desviarlos de la escena y resolviendo su comedia, que nace bajo las dos potencias del espíritu y de la materia, en un final en el cual vence la humildad sobre todo, el espíritu sobre todo y la sencillez sobre todo.

Es posible que aunque la comedia tiene un decidido propósito de ambición moral, algunas escenas adolezcan de alguna impropiedad en lo que se refiere a cierto vocabulario ante la figura cardenal. No obstante, el autor, dado su noble propósito de sacar una consecuencia moral, sale adelante con holgura en su cometido" (26).

Aquellas mujeres se estrenó en el Calderón el 17 de octubre de 1946 entre grandes aplausos de público. Sin embargo en parte, la obra fue levemente criticada por Manuel Díez-Crespo, como veremos más tarde.

La obra no carece de mérito. "Hay en la comedia un buen ejemplo de habilidad teatral, más aun cuando se trata de una comedia en la que el autor está constantemente asediado por el ambiente que ha querido reflejar y pintar.

El ambiente es escabroso, difícil, sobre todo en el primer acto. El lugar, la acción, las mujeres que se pintan, por su desgraciada condición y por el lugar en que están situadas, tienen que poner al autor en trance de equilibrio. Apuntemos, en primer lugar, lo descarnado del ambiente. La crudeza de la exposición. Mas teniendo esta comedia que situarse o que anunciarse naturalmente entre las < <no aptas> >, Enrique Suárez de Deza lleva esto con buen tino y va suavizando el enfoque inicial hasta llevar al espectador por caminos de ternura,

que representan la redención de siete mujeres perdidas" (27).

Lo que censura el crítico de esta apasionada obra de Suárez de Deza es que en ella "sobra literatura, puesta en boca de mercenarias elementales. Hay también excesiva reiteración, sobre todo en lo que respecta a temas divinos, indudablemente con buen propósito, con el propósito más laudable, pero que con una leve insinuación bastaban. A la imaginación del espectador, por lo pobre que sea, queda con holgura el pasaje de la redención del mundo por Jesús Niño, sin necesidad de concretar en reiteraciones excesivas" (28).

Aquellas mujeres gustó mucho al público que la acogió con prolongados aplausos.

Otra comedia, otro éxito. Miedo fue estrenada el 6 de setiembre de 1946 entre grandes y prolongados aplausos. "Es una comedia que sigue en su factura y desenvoltura la línea de ese teatro a la americana que ha tenido en el cine de entonces sus más clásicos exponentes. Es esto en lo que se refiere a esa línea que bordea la psicología morbosa, imponiendo al ambiente una extrañeza, una luz casi sombría, que va disipándose a medida que avanza el desarrollo, y que termina con una luz cristiana también en este caso, alba, segura al fin" (29).

¿En qué estriba el interés de la comedia ? ¿En qué consiste el miedo en Miedo?

"El caso de la mujer, en su niñez atropellada brutalmente, que llega a su madurez sin haber podido dejar de ser presa del terror, del miedo, es en lo que centra su personaje central Enrique Suárez de Deza para sobre él, ir haciendo hábiles experimentos escénicos. Alrededor, las figuras de cuatro muchachas, que por tremenda influencia de la mujer central han sido recogidas por ella al pretender dar salida a su soledad. El caso clínico, casi cerrado en la obsesión, el miedo con todas sus características sobre el ambiente y sobre todo lo vital, que no cede ante consejos, llega hasta la mitad de la comedia, en que el autor ha iniciado las

transiciones, al plantarse la confidencia, en diálogo bien logrado, ante el espectador. Ha sabido indudablemente Suárez de Deza recoger este complejo y llevarlo con hábil mano" (30).

Miedo es una obra muy agradable y de mucho mérito. "...Tiene escenas de planteamiento difícil; el autor, no obstante, enfrenta a los personajes con valor y resuelve las escenas con emocionada intriga. Esto es quizá lo que la comedia tiene de más meritorio. El estar llevada desde el principio al fin teniendo al espectador en constante interés y sin que la acción decaiga. Queda, pues, una comedia bien lograda e interesante" (31).

Constituye Nocturno la penúltima obra de Suárez de Deza en este período. Fue estrenada el 20 de diciembre de 1946, con éxito también, y, según la crítica, el público, muy metido en situación desde los primeros momentos de la comedia, siguió hasta el final con verdadero repeto y ansia el curso de la obra y aplaudió mucho al final de los tres actos y algunos mutis, y Enrique Suárez de Deza fue muy aplaudido al final de la representación.

En lo que a la obra propiamente se refiere, está inspirada en una leyenda, según manifiesta el propio autor; leyenda napolitana, según se dice también, y ha circulado en versiones madrileñas, francesa e hispanoamericana.

"Indudablemente -comenta el crítico Díez- Crespo -, Enrique Suárez de Deza ha manejado con finura y maestría todos los personajes que componen la comedia y ha reunido en ellos, según parece, para hacer una comedia de última hora. La aparición fantasmal y los recursos escénicos retrospectivos, estos son, a no dudar, las dos modas de la escena universal, y alrededor de esto giran, por decirlo así, todos los modernismos de la postguerra actual... Ésta es una comedia tratada sin la menor ironía. La leyenda es bella, se presta, indudablemente, para una inspiración poética, y el autor, podemos asegurar, no la ha

desperdiciado, con los hábiles recursos del movimiento de personajes y con un vocabulario digno, cuidado y espiritual, que logra con dignidad en todos los momentos de la obra" (32).

II-3.4. Otros nombres.

Enrique Osete es un autor novel al que la crítica ha señalado la influencia de Benavente. Ex actor y luego empleado de oficinas por las mañanas cuando dio sus primeros pasos como comediógrafo, Enrique, como lo llamaron cariñosamente, ha logrado grandes éxitos en sus obras.

Lo extraordinario, aparte del éxito que conoció en el teatro, es que casi toda la crítica le ha señalado la influencia directa de don Jacinto Benavente. Todos han visto en la primera comedia de Osete como una sombra del teatro benaventino.

El mismo lo reconoce en una entrevista concedida a un periodista: "Seguramente tienen razón. Yo no sé hasta qué punto se notará la influencia de don Jacinto, pero no es que yo haya tratado de imitarle. Lo que le recuerde ha salido sin pensar en ello, y no me extraña, porque Benavente es el autor que más admiro; su teatro, mi favorito, y también trato personalmente al insigne dramaturgo" (33).

Esta influencia de Jacinto Benavente en Enrique Osete está puesta en relieve por el mismo Díez- Crespo al comentar una de las obras del mismo autor novel, lo que nos permite entender mejor las semejanzas y las diferencias entre el teatro de uno y el del otro. : "Buscando en Enrique Osete, como autor, filiaciones y parentescos más o menos lejanos, tendríamos que reconocerlo directamente descendiente de Benavente, toda vez la factura de la obra, la línea argumental y cierto juego dialogal de los personajes así lo acreditan. Por el contrario, ha espigado en él de un modo personal que permite establecer entre él y el maestro

claras diferencias. Por ejemplo, Osete concede un valor primordial al elemento poético, concretando en frases en las que la imagen domina, con rotundo poder, lo que tal vez hace que sus personajes cuenten en lugar de hacer, que es sin duda privilegio y modo, no del teatro, sino del poema... Además, ocurre que las cosas no suceden nunca, sino que manifiestan haber podido suceder. Y así la acritud dramática de lo llevado a cabo no cuaja por completo; todo es amable y hace la moraleja innecesaria" (34).

En cuanto a sus obras, todas de éxito público, son dos: El velo de oro (28-VIII-46) y El café de madame Gisèle (12-VII-49).

La primera obra de Osete, El velo de oro, estrenada el 28 de agosto de 1946 en el Alcázar, conoció un éxito rotundo. Por eso tal vez, comenzó el crítico en su crónica dedicada a este estreno, por rendir homenaje al joven comediógrafo: "Cuando un público exigente y poco acostumbrado a manifestar su aprobación de modo resonante subraya con aplausos la comparecencia ante él de un autor, éste - y más si se trata de un autor novel - puede decir que ha entrado con pie derecho en el camino del éxito. Así ocurrió anoche en el teatro Alcázar, donde Enrique Osete hacía de recién llegado con su comedia El velo de oro titulada << Pasar por la vida >> con no escaso acierto" (35).

A propósito de la obra, lo que hace su mérito será quizás que Osete haya señalado una posibilidad nueva en el teatro: la de que se nos señale el mal, vencido antes que realizado; concepción sin duda más confortadora que aquella otra, en la que las cosas finalizaron teniendo que perdonarse largas cuentas unos a otros" (36).

La comedia, El velo de oro, es sencillamente eso: "pasar por la vida con aquella ligereza y aquel desenfado de las cosas que pudieron ser y prefirieron quedarse temblando en

el aire como un acorde suave. Toda la comedia de Osete obra de dicho modo. Y en el espíritu del espectador debió quedar la impronta ligera de su poesía, expuesta sin esfuerzo, que domina a todo lo ancho de los tres actos, sin detrimento de las situaciones puramente teatrales que en ella se apoyan para conseguir los efectos que les son propios" (37).

La segunda obra de Osete, El café de madame Gisèle, estrenada el 12 de julio de 1949, fue también acogida con grandes aplausos por un público que reclamó la presencia del autor en escena al final de los tres actos de que consta la obra.

"Sitúa el autor su obra en el Extremo Oriente. Un café típico de puerto, entre europeos, vidas aventureras y sucesos extraños. Buena pintura de ambiente; vocabulario ajustado a cada personaje e intriga melodramática, que mantiene en constante interés al espectador.

Sobre este ambiente Osete da pinceladas fuertes y maneja el movimiento escénico con soltura. Sentimiento, pasión, crimen, todo está en esta cadena de personajes llenos de historia, de la que viene a salir la explosión del presente, que el comediógrafo presenta. La novela escénica queda bien cumplida en reacciones, peripecia y desenlace. Tres cuadros, de distinta factura, unidos por esta trama cuya intriga apasiona, dieron por resultado el éxito apetecido.

Tiene la <<novela escénica>> un estudiado desfile de tipos, que, procedentes de distintos lugares de la tierra, tienen bien definidas sus psicologías, y esto, por encima del propio argumento, da al autor patente de hombre de teatro. Señalemos también una prosa ágil, aguda en ocasiones, precisa, toda ello muy bien conjuntado para la armonía de la obra en sí" (38).

Otro novel cuya obra merece destacar, es Horacio Ruiz de la Fuente.

En el teatro de Horacio Ruiz de la Fuente combina temas de actualidad sensacionalista con recursos dramáticos de melodrama echegarayesco y de serial radiofónico. Y a principios de marzo de 1943, como nuevo autor, presentó dos obras suyas en los escenarios de Madrid. Mucho antes, se había ya dado a conocer en lecturas literarias a los críticos y escritores. Y de él y de su obra, decía Salvador Lissarrague en las columnas de ARRIBA antes de que estrenara sus obras primerizas: "En el panorama del teatro actual, su nombre trae algo indudablemente importante y nuevo. No cuenta hasta ahora con un cuerpo de obras que atestigüe una personalidad ya formada, pero los rasgos de esa personalidad ya se acusan con suficiente rigor. Horacio Ruiz de la Fuente posee fecunda imaginación literaria y sentido teatral sustantivo. No es el teatro para él un medio de presentación de sus creaciones, sino la naturaleza de las mismas: crea, concibe ya en la forma escénica. Por eso, y a reserva de toda crítica posible y aun justa, sus obras sabrán sostenerse en el tablado. Los personajes, la acción, cuanto en las obras escritas acontece, pugna por brincar el bidimensional marco de las cuartillas para cobrar en el espacio vida y estructura. Es el suyo un teatro que existe, lo cual ya no es poco, pero debe destacarse, por otra parte, la maestría con que el autor desenvuelve la acción y elabora sus personajes. Hay convencionalismos en sus creaciones. Quizá a la existencia no se agregue todavía una lógica plena, bien entendido que nos referimos a la lógica interna del mundo creado en la obra literaria, que hace que los héroes y protagonistas - en frase de Unamuno -, una vez surgidos a la vida, se muevan solos y el autor no pueda hacer con ellos otra cosa que seguirlos escrupulosamente; los personajes de Ruiz de la Fuente precisan todavía ser llevados por su autor, y en ocasiones les violenta a entrar en la trama; pero el que esta violencia se note y no siempre sean dóciles a la dictadura

del autor muestra la pujanza y realidad de su teatro. La acción tiene giros y cambios sorprendentes, pero el valor teatral se salva en ellos con decoro. Los recursos, artificios y convencionalismos quedan insertos en el cuerpo teatral de la obra, porque tiene capacidad bastante para asimilarlos. El diálogo es justo, fácil y oportuno; las escenas, ricas y gratas. Destaca el valor cómico, logrado a través de grandes artificios dramáticos..." (39).

De Horacio Ruiz de la Fuente tenemos dos obras, ambas estrenadas en el mismo mes de marzo de 1943: El infierno frío (2-III-43) y El jardín secreto (23-III-1943).

El infierno frío es la primera obra suya que ha dado a conocer al público de Madrid. Fue acogido su estreno con grandes ovaciones al final de las dos jornadas. "Se trata de una obra dramática, inspirada en una leyenda gallega. Sobre un ambiente rural, en la que las figuras están trazadas con buen conocimiento de sus caracteres, Horacio Ruiz de la Fuente nos hace desfilar este cuento galaico, en el que, no siendo realidad, sí la ha tenido para ciertos espíritus primitivos de la aldea y de la campiña. Como las almas que pecaron tienen su purgatorio en la tierra, y de una manera invisible van rondando al ser que ultrajaron, hasta que éste las perdona.

La Santa Compañía llama a esta reunión de espíritus. Y en las sombras de la noche éstos cantan su angustiosa penitencia por la escala de salvación.

Se ve en esta comedia de Ruiz de la Fuente un hábil y preciso manejo de los personajes dentro de un conocimiento de la escena. Hay en El infierno frío una mezcla de elementos folklóricos y cultos, y de ellos brota con soltura y donaire el elemento puramente dramático, limpio de hojarasca, consiguiendo efectos de gran brío teatral. Teatro directo,

ganaría mucho más la comedia si se mantiene en tensión constante y que los valores dramáticos no salen del marco en que se concibieron. Pasión, odio, perdón y venganza, alternan limpiamente en juego escénico, que hacen de El infierno frío una comedia dramática llena de dignidad, y una alta promesa de nuevas realizaciones." (40)

La segunda obra, El jardín secreto se estrenó el 23 de marzo del 43, también entre grandes aplausos. La obra es el análisis de una mujer supersensible a través de todos los procesos de su estado psiconeurótico. Es el tema central, el eje de esta comedia. Tema del cual Manuel Díez-Crespo dice lo siguiente: "Difícil es, en verdad, desarrollar dignamente este tema. En la mujer - por las causas que sean - se originan estos choques, odio y amor, esperanza y miedo, están ante los ojos del espectador normal, como si éstos tuvieran un enorme cristal de aumento. Todo se produce por reacciones trágicas, que han de ser llevadas con habilidad y tonos armonizados dentro de un marco real.

El autor nos hace ver cómo la mujer que nos presenta ha llegado a este estado patológico por circunstancia de amor y de privaciones que la rodearon durante la guerra. Un hombre de poder y valentía la arrebató, y éste, al desaparecer de su casa, dejó a la amada en un desequilibrio y en una terrible incertidumbre a la vez. Ella no sabe si murió o no. Después, misterios de tipo onírico le van dando la certidumbre. El problema psiconeurótico va pasando por sus diferentes estados: angustia, alucinaciones, y, por último, liberación. Liberación que se produce con el choque violento, que le produce el horror, ante el fenómeno directo de alucinación: presencia irreal del personaje.

La mujer, presa de este pánico, vuelve a un estado más normal en brazos del hombre que, pasivamente pero con amor, la ha ido esperando.

Alrededor de esta figura, la comedia dramática El jardín secreto nos ofrece personajes bien manejados, que burlescamente van dando, con chifladuras y risas, ambiente al personaje central, amargado y patológicamente triste.

Se trata, pues, de una comedia de tipo psicoanalítico, en la que los personajes no discurren sobre este tema. Aparecen con limpieza en sus reacciones y momentos, y se mueven con fuerza dramática y habilidad teatral" (41).

Días antes de estrenarse la obra de Horacio Ruiz de la Fuente, se nos la presentaba y comentaba otro crítico ya mencionado arriba, Salvador Lassarrague que escribía: "Horacio de la Fuente nos va a presentar su segunda obra. Del infierno frío nos lleva al jardín secreto. Como sea fácil el tránsito, parece al pronto difícil; pero no tenemos en cuenta que el infierno frío tiene mucho de jardín: en él transcurren plácidamente las ánimas entre frondas, fontanas y vergeles por los caminos neblinosos y estelares -¡jacobeos! - de Galicia, terminando de merecer la salvación eterna. No me atrevería a decir que en la primera obra Shakespeare le llevó de la mano, pero sí me consta que fue conducido por Alvaro Cunqueiro, el más experto guía del ultramundo galaico. Va a cambiar el panorama. Los fantasmas hermosísimos de la Santa Compañía serán desplazados por otros pertenecientes a otro campo. La leyenda dorada deja paso a la psiquiátrica; Cunqueiro al doctor Díaz Tendero. Pero sobre la diversidad de tipos, situaciones y problemas se afirma la misma potente realidad teatral.

La veracidad dramática de El jardín secreto más vigorosa y construída. El esbozo, lleno de profundos aciertos, se torna en trabazón pulida y coherente. En cuanto a la calidad estética, sinceramente creemos que si las obras hasta ahora conocidas de Horacio Ruiz de la Fuente contienen todavía elementos que no se ajustan a las exigencias de una refinada cultura,

las auténticas intuiciones del autor, que están en muy buena línea, pugnan por salir a flote. Tal vez convenga a nuestro amigo hacer acopio y criba de buenas influencias.

Nobleza obliga, y como teatralmente la tiene, precisa confirmarla en la esfera literaria. Afortunadamente, no faltan atisbos para esperar que logrará alcanzarla.

En virtud de lo expuesto: Debemos vaticinar y vaticinamos el segundo éxito de Horacio Ruiz de la Fuente" (42).

Otro triunfador es Julio Alejandro. Y de él, tenemos dos obras de éxito de estreno: La familia Kasbín; Shanghai-San Francisco y Barriada. Estrenó también otra obra que no conoció el mismo éxito que las dos primeras: La luna en el teléfono.

En La familia Kasbín, primer estreno teatral del autor novel (4-II-49), éste aborda un tema de gran belleza: la presencia del hombre bueno, que con serenidad y sabiduría va resolviendo los problemas de una casa en la que, por todas partes, no existen más que odios, resentimientos y escepticismos...

"Julio Alejandro es buen conocedor del teatro, y en su obra se advierten influencias de un teatro moderno europeo que logra cuajar en una personalidad de autor indiscutible. Hacemos resaltar la pulcra y correcta expresión de los diálogos, la brillante sacudida del ritmo escénico, el trazo, lleno de sobria entonación, de las escenas, y también el elevado sentido de la obra en la que el ejemplo más noble es el que triunfa; esto es: el acercamiento a Dios de unos seres que fueron acariciados por la suave mano de la bondad" (43).

Julio Alejandro recibió los más cálidos aplausos del público al final de los tres actos.

Shanghai-San Francisco, comedia estrenada en el teatro Lara el 14 de mayo de 1949, conoció también, al juicio de la crítica - de la cual desafortunadamente no tenemos ninguna reseña -, una muy buena acogida por parte del público.

Barriada fue estrenada en el María Guerrero, el 21 de febrero de 1950, y fue acogida con muchos aplausos... Comedia dramática, es una obra que se desarrolla en un ambiente típico de las afueras de San Francisco de California.

"En el barrio, aparentemente tranquilo, ocurren escenas violentas, dramáticas; otras llenas de ternura, y entre todas sobresale la bondad de un hombre de circo, fuerte y sano de cuerpo y de alma. Este personaje, al principio tachado de ignorante, es el que ha de regir las suertes de la comedia. Alrededor de él surgen las escenas dramáticas, que ha de aliviar sin intereses ni pasiones mezquinas. Hasta llegar a un final en el que triunfa su bondad por encima de los acontecimientos groseros que le circundan.

Julio Alejandro ha sabido dar a esta obra un fino aliento de sencillez y dramatismo, un movimiento escénico hábil, y el ambiente de esta barriada que trata de reflejar está logrado con tintes claros y oscuros, en alternativas oportunas. Los personajes están trazados con pinceladas fuertes, y el diálogo, interesante en todo momento, va de lo poético y dramático a lo costumbrista, sin pretender salirse de los límites que le impone este clima de vidas sombrías y sencillas que pretende subrayar. La disposición del escenario permite al autor ofrecer al público las escenas más variadas, dando a lo que ocurre en el interior de las casas y en la plazoleta de la barriada a un mismo tiempo una constante acción" (44).

La luna en el teléfono se estrenó en el Lope de Vega el 20 de diciembre de 1950, como dijimos ya, con menos fortuna que sus hermanas.

Otros autores noveles habían invadido los escenarios madrileños, con más o menos éxito. Muchas de sus obras primerizas pertenecen al tipo de comedias de sátira social, con benévolas y piadosas escenas, y en su línea escénica mantienen un tono discreto, con las naturales inexperiencias de una primera comedia. Otras, no obstante, constituyen un verdadero éxito en su forma como en su fondo.

Entre estos autores noveles podemos mencionar a Mariano Rodríguez de Torres, con su estreno, La fuente de los cantares, comedia en tres actos (1950). Como recuerda Díez-Crespo, Mariano Rodríguez de Torres ha conseguido en esta su primera salida a la escena una bella comedia con autenticidad andaluza... El autor fue muy aplaudido al final de los tres actos".

No olvidemos a Manzanos y Lueso, con su obra Karma, comedia dramática (1944) y a Delfín Pulido, con La Princesa Tangarah, "fantasía oriental cómico-lírica" (1950). Se trata de una obra censurada por la crítica: " La Princesa Tangarah, que supera en maldad la de tantos lamentables logros como en estos últimos años asestan puñaladas alevosas al pobre género lírico . Parece imposible que pueda en 1950 escribirse algo más falto de gracia, originalidad, dinamismo y hasta decoro gramatical en la versificación; más reiterado y machacón, más abusivo en los juegos de palabras, más pródigo en citas de actualidad..."(45)

Pedro Gómez Aparicio y Enrique A. del Corral, dos periodistas de <<limpia prosa>> como los calificó Manuel Díez-Crespo: ¡Bendita tú...!, comedia en tres actos, favarablemente acogida (1943).

Limitémonos a mencionar los títulos de otras obras estrenadas en este período:

Luis López de Haro, Correo de América, comedia (1945).

Dora Sedano Badriñana, autora de novelas de buen éxito: Fuegos futuros, comedia (1942) y Poker, comedia (1945).

Manuel Halcón: La condesa de la Banda, comedia (1950).

Luisa María Linares: Un marido a precio fijo, comedia (1943).

Vicente Escrivá y Armando Ocano: ¿Dios con nosotros?, comedia dramática, de buena acogida.

Eduardo Solana Sánchez: La opinión de los demás, comedia (1944).

Román Álvarez: La Virgen de la Goleta, tragedia marinera en tres actos (1944).

Soriano y Macrino: Un chico para todo, comedia (1944).

Adrián Ortega, autor-actor: No tiene corazón, comedia de mucho éxito (1946).

Marcos Davó y José Alfayate, actores cómicos: No tienes arreglo, Pepe, comedia de gran éxito (1946).

NOTAS.

- (1) Enrique Azcoaga. ARRIBA, < < Autores jóvenes: Víctor Ruiz Iriarte > > . 3-IV-43.
- (2) Francisco Ruiz Ramón. Historia del teatro español. Siglo XX. Cátedra, Madrid, 1986, p. 317.
- (3) Manuel Díez-Crespo. ARRIBA, 5-VII-44.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Enrique Azcoaga. *Op. cit.*, p. 5.
- (6) Díez- Crespo. ARRIBA, 7-II-45.
- (7) 8-X-46.
- (8) 9-I-47, P. 4.
- (9) 17-IV-49.
- (10).. .. 27-V-50.
- (11) 9-XII-50.
- (12) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, pp. 337-338.
- (13) Díez- Crespo. ARRIBA, 15-X-49, P. 3.
- (14) *Ibidem*.
- (15) Jean-Paul Borel. Théâtre de l'impossible, Neuchâtel, Editions la Braconnière, 1963. Leer también a Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 340.
- (16) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 341.
- (17) Díez-Crespo. ARRIBA, 2-XII-50.
- (18) *Ibidem*.
- (19) Jean-Paul Borel. *Op. cit.*, pp. 164, 165.
- (20) Díez- Crespo. ARRIBA, 14-I-50, p. 3.

- (21) 21-III-42.
- (22) *Ibidem.*
- (23) Díez- Crespo. ARRIBA, 25-I-45.
- (24) 21-II-45.
- (25) *Ibidem.*
- (26) *Ibidem.*
- (27) Díez- Crespo. ARRIBA, 18-X-46.
- (28) *Ibidem.*
- (29) Díez- Crespo. ARRIBA, 7-IX-46.
- (30) *Ibidem.*
- (31) *Ibidem.*
- (32) Díez- Crespo. ARRIBA, 21-XII-46.
- (33) Comilla. ARRIBA, 10-IX-46, P. 4.
- (34) Díez- Crespo. ARRIBA, 13-VII-49.
- (35) L. C. ARRIBA, 29-VIII-46.
- (36) *Ibidem.*
- (37) *Ibidem.*
- (38) Díez- Crespo. ARRIBA, 13-VII-49.
- (39) Salvador Lissarrague. ARRIBA, < <El teatro de Horacio Ruiz de la Fuente> > ,
20-II-43, P. 5.
- (40) Díez- Crespo ARRIBA, 5-II-49, P. 3.
- (41) 24-III-43.
- (42) Salvador Lissarrague. ARRIBA, 21-III-43, P. 4.

(43) *Manuel Díez-Crespo. ARRIBA, 5-II-49, P. 3.*

(44) 22-II-50.

(45) *Ibidem, 14-X-50.*

II-4. Comentarios sobre el estado del teatro español del momento.

En este capítulo, nosotros queremos ofrecer unos comentarios hechos por intelectuales españoles que opinaron sobre el estado del teatro español del momento. Sus puntos de vista, sus análisis, sus comentarios, tal vez nos aclaren sobre el muy discutido tema de la crisis teatral de que tanto se habló, los verdaderos problemas que constituyen, en definitiva, y sin duda alguna un verdadero freno al desarrollo del Arte Dramático. Tal vez nos permita también tener una idea más amplia o, a lo menos, complementaria sobre el gran panorama del arte escénico español en sus múltiples facetas. Ofrecemos, pues, opiniones de comentaristas pensadamente seleccionadas, por ser cada uno de ellos un especialista muy respetado del arte dramático. Así que, lo repetimos, queremos, más que comentar, reflejar pensamientos, opiniones, reflexiones que salieron en las páginas del periódico en su momento más oportuno acerca de un tema que era de una trascendencia literaria y social a la vez.

En un artículo titulado <<Repertorio y actores>>, y publicado en ARRIBA(5-VIII-1943, p. 5.), Melchor Fernández Almagro ve parte de las razones de la crisis que golpea el teatro español en los actores: "Uno de los círculos viciosos en que se asfixia nuestro teatro a la hora presente se podría formular así: no tenemos buenos actores porque las compañías no se preocupan de constituirse un repertorio y nadie se preocupa del repertorio porque nos faltan buenos actores." Según el articulista, pasan temporadas y temporadas sin que en Madrid se representen apenas obras de repertorio. "La obsesión del estreno lo domina todo, y viendo las carteleras cubiertas casi en su totalidad por el reclamo de tantas falsas novedades se experimenta la penosa impresión de hallarnos en un país sin historia: un país de arte

advenedizo que se vería en el trance de cerrar sus teatros si le faltase la aportación de los autores del día."

Otra personalidad de la cultura, Diego Fernández Collado, en su artículo << Autores y actores >> publicado en el mismo periódico (12-VI-1943), se pronuncia sobre la queja constante sobre la crisis teatral. "Generalmente -dice- se achaca a la falta de autores que aporten obras de auténtica valía. Este puede ser un motivo - lo es ciertamente -, pero no el único ni quizá el más importante. Por una vez echemos nuestro cuarto a espadas en favor del autor y proclamemos que una de las causas también de la crisis teatral es en los momentos actuales la falta de buenos actores, o mejor aún, la falta de una escuela de actores y actrices".

Hablando del papel del teatro (SÍ, nº LXVI, 6-IV-43), Patricio González de Canales está convencido de que, cumpliendo su verdadera función - una alta función rectora del orden social -, el teatro español puede salir de la mala situación que está pasando. Y la solución que preconiza es que todos los organismos estatales deben ponerse en juego para ayudar al Teatro a crearse un fuerte clima social y económico mediante la organización adecuada de fecundas colaboraciones. Y para que en el teatro vaya operándose el cambio deseado, González de Canales piensa que hace falta:

"1 - Mantener la tradición dramática española.

2 - Ilustrarnos con las obras cumbres de la dramática extranjera.

3 - Estrenar las obras de autores noveles que, por el jurado que corresponda, se reputen buenas.

(Para ello se montará en el Teatro Lara una compañía

de comedia por la Delegación de Propaganda).

4 - Dirigir la formación del público infantil y adolescente.

5 - Revolucionar técnicamente al Teatro presentando

en el T.E.U. los últimos avances en la materia."

Si todos están dispuestos a apoyar este Teatro con la misma nobleza y el mismo esfuerzo con que se les ofrece, puede ir operándose el cambio "en el plazo de pocos años" - termina el comentarista.

Examinando el problema del teatro y de su decadencia en un artículo titulado <<*El teatro, síntesis urbana*>> (29-VIII-44, p. 6.), Eduardo Aunos piensa que la crisis que aqueja al teatro no es propia de España, sino de todos los países cultos. Se debe a una falta transitoria de acomodación: "...la regla general de todos los escenarios pertenecientes a países actualmente cultos...El problema de teatro seguirá apasionando, y sobre él se meditará y escribirá mucho tiempo todavía."

La preocupación por el estado actual y el porvenir del Teatro español ha movilizado todas las fuerzas intelectuales que piensan por sus aportaciones teóricas contribuir a la búsqueda de remedios al mal que, reconocido unánimamente, aqueja al arte escénico. ¿Para algo servirán...? Sólo el futuro permitirá responder a esta pregunta. Pues, esperar y ver...

CAPÍTULO TERCERO:

EL TEATRO CLÁSICO (Y ROMÁNTICO) ESPAÑOL.

Por lo que al teatro clásico se refiere, se observa una vez más que el ingenioso Lope de Vega está por encima de todos. De él tenemos Peribáñez y el comendador de Ocaña, El castigo sin venganza, Fuenteovejuna, La discreta enamorada, La malcasada y El villano en su rincón.

Está presente apenas Tirso de Molina con una sola obra, Don Gil de las calzas verdes.

Calderón de la Barca mueve otra vez a los amantes del arte escénico con sus producciones como La dama duende y El pleito matrimonial del alma y el cuerpo.

El teatro romántico, en la persona de José Zorrilla con su inmortal Don Juan Tenorio, siempre ha conocido un éxito en los escenarios madrileños de la época.

III-1. Valdivieso

La primera obra clásica de importancia que abrió esta época teatral de la década en cuestión es El hijo pródigo, auto sacramental de Valdivieso, representado por el Teatro Español Universitario el 24 de junio de 1942 . Esta joya del teatro español, base de sus clásicos, < < autos > > y pensamiento ordenador de poesía religiosa, fue puesta en la escena, al aire libre, en la plaza del Marqués de Comillas, "como en lugares semejantes hicieron los clásicos en los siglos XVI y XVII, ante el pueblo y para el pueblo, absorto en cielos y horas llenos de alta y profunda calidad".

Según la reseña de la crítica al día siguiente a la representación de la obra, la presentación de este Auto sacramental, en cuanto a dirección y realización, ha sido hecha por Modesto Higuera, que ha refundido con acierto esta importante pieza. El decorado y los figurines, sin adaptarse a una época histórica determinada, han sido logrados con acierto, dentro de este criterio libre de interpretación. En este sentido, la fantasía actual ha volado sin atenerse a normas y criterios escritos y conocidos, ya que la obra, por su universalidad, está fuera de cronologías...

Y ¿qué decir de Valdivieso, autor de esta importantísima obra que inspiró a tantos ingenios clásicos españoles? Aquí tenemos el testimonio de Manuel Díez-Crespo:

"El maestro Valdivieso, sacerdote, músico, poeta, literato; <<poeta de cielo>>, como se le ha llamado por la figura y excelsitud de su poesía y por su predilección exclusiva hacia temas puramente religiosos, representa el arranque más conseguido dentro de nuestra literatura teatral en sus comienzos. De él han salido Lope y Calderón, y él representa, dentro de su cristalina voz, el conocimiento más puro de nuestra mística en el teatro. La Divinidad, los misterios religiosos encarnados en personajes simbólicos, dan a su obra un tono aristocrático y a la vez un tono amplio y claro que le hace llegar hondamente hasta el corazón del pueblo. Escolástico y místico, poeta y hombre de teatro, con toda su sabiduría y todo su juego maravilloso escénico lleno de bellos resortes de atracción y de contenido espiritual y humano."(1)

En cuanto a la obra propiamente dicha, El hijo pródigo, "parábola evangélica que ejemplariza - con la huida de un hijo que quiere <<ver el mundo>> y abandonar el hogar paterno - la conducta de un padre, es una bella lección de amor, de ancha caridad y alto

ejemplo encendido de la generosidad más luminosa. A este hermoso asunto se unen los más bellos versos, las más limpias estrofas, las más claras ideas sobre problemas de alta teología, de honda moral, de rigurosa enseñanza. Original y personalísima obra - de ella depende, en parte, nuestra literatura escénica más complicada -, ofrece al espectador la más limpia enseñanza en su doble aspecto científico literario." (2)

III-2. Lope de Vega.

El maestro Lope, como ya dijimos, está por encima de todos los otros. Sus obras repuestas y adaptadas a la escena española, llenaron siempre los coliseos e hicieron en todo momento el júbilo de los espectadores. Todas sus obras lograron buena acogida tanto de público como de crítica.

Inaugurando la temporada oficial 1942, el Español puso en escena Peribáñez y el comendador de Ocaña, con adaptación hecha con maestría por don Nicolás González Ruiz. En esta obra, Lope, en su genial rapidez, llevó conceptos del siglo XIV y XV al propio siglo XVII, mezcló ambientes y figuras, en su ardorosa fuerza poética. Comentando la representación de la obra, Manuel Díez- Crespo escribía:

"En Peribáñez... puede decirse que Lope encauza con caracteres bien acentuados y originales la comedia humana, la tragedia hecha carne y hueso, real y verdadera. Tragicomedia de amor, tragicomedia de pueblo contra feudalismo, en la que no hay invención de figuras, sino ley de Naturaleza y ley de gracia. El poeta espontáneo que es Lope aparece en esa sublime consciencia de su espíritu, y cuaja en la canción, en el romance, en la palabra recia y justa. Como dice el gran panegirista alemán del Fénix, Guillparzea, < < no es acaso

el mayor poeta que ha existido, pero es la organización poética más admirable que en el mundo ha existido > > .

En Peribáñez..., reflejo de mil rayos de sol y de luna de Castilla, la tragedia rural se hace canción y limpio oro de honor y de sangre. La Justicia brilla en su realeza por manos e inteligencia del Rey, y esto, que es la honradez de España, queda constantemente vigilada, en la noche, en el alba, en la sombra y en la luz, por esa blancura fresca del ardor que acecha y mata, y de ejemplo, por encima de la misma ley.

En El comendador de Ocaña, los cuadros de la vida rural, de la vida de costumbres, de sentimientos, de pasiones, de intrigas, quedan en su manera más directa, más encajada. Teatro de realidad, en cauces normales, fuera de jactancia y de aleteo más o menos cerebral, Lope es la humanidad misma, el pecado y el arrepentimiento final. Vida y corazón de cada día. Claridad en la posición" (3).

La refundición de la obra llevada a cabo por Cayetano Luca de Tena, director del teatro Español, ha sido muy lograda, aunque por su extensión es difícil trabajar sobre su original invención. "La firmeza local del drama, su justa raíz en la propia tierra, sin cielo ni estrellas, sin interrogaciones a lo eterno, sin circunloquios, ni frases ni meditaciones, no cabía, para mayor exactitud, dentro de límites fantásticos. Y por esto, hacia lo simple, hacia el pueblo, hacia la esencia humana, hacia la sangre, era lo normal. El problema de la escenificación, pues, ha quedado resuelto - en lo posible, dentro siempre del enigma de teatro clásico en la actualidad - con el mayor rigor. La obra original consta de doce escenarios y veintidós mutaciones. En la versión esta han quedado reducidos a cinco escenarios y quince mutaciones. Sin perder nada de la esencia, de la flor de la comedia, estas simplificaciones la

aligeran para un público actual, en el sentido de su comprensión natural. En Peribáñez... hay originalmente frases, dichos, imágenes que en su tiempo eran claras y directas, y que para el público de hoy resultarían oscuras, dudosas.

La claridad de Lope, en su tiempo, fiel a toda circunstancia, le hacía emplear conceptos populares, cotidianos, incluso con respecto a su propia vida, que hoy tal vez - para el no erudito - resulten cansados.

El espectador actual ha podido, pues, apreciar... toda la belleza poética y dramática de la comedia, en su pura esencia, en sus límites más evidentes: un Peribáñez... normal, exacto, humano, con raíces en la tierra y con rigor - en lo más posible - histórico en su desarrollo." (4)

El 15 de octubre de 1943 se repuso en el Español El castigo sin venganza, llevada esta comedia a la escena por Joaquín de Entrambasaguas y Cayetano Luca de Tena, "teniendo sentido teatral y sentido dramático, cada uno en su lugar, con admirable acierto."

Según opina Manuel Díez-Crespo, El castigo sin venganza pasa por ser la obra dramática más segura, más firme del teatro de Lope." Es una de las comedias en las que su autor, parece ser, trabajó con más cuidado, ya que, si bien se observa en casi toda la producción del "Fénix" una soltura y limpieza en sus manuscritos, en esta tragedia hay innumerables correcciones que demuestran con qué cuidado se hizo y cómo poco a poco se fue perfilando a lo largo de sus numerosos cuadros.

Lope acentúa los caracteres dramáticos con tal precisión e intensidad dramática, que sus cuadros dan la impresión de la cosa misma, no son un convencionalismo extremo, sino un naturalismo que nada excluye, pues se apoya en los sentimientos naturales de la manera

de ser de su tiempo, sobre todo, en España. Aunque El castigo sin venganza alterna su impresión italiana con su expresión española, el fundamento, la sustancia, son netamente españoles. Es decir, que las dos preocupaciones genuinas del teatro de Lope, cuales son las del honor y las del amor, quedan fielmente reflejadas, aun en adorno retórico de algunas estrofas, que tienen de Jorge Manrique, y de inspiraciones medievales, de trovadores y ensueños. Como dice Vossler, los héroes de Lope tienen mucho carácter y tienen que hacer frente con perversancia e impavidez, y por esto su pronto y enérgico reaccionar.

El castigo sin venganza es, pues, acción y reacción. Y en él, como observa uno de sus mejores críticos, el austríaco Crillparzer, todo es << gráfico >>. Ante nosotros, esta evidencia impresiona no sólo por estar dentro de ese rigor duelista y de honor mal entendido, que acerca a lo monstruoso en su frialidad y enteresa, sino porque el << sentido total >> se enlaza en interés de calidades suavemente logradas con el << sentido dramático >>, en el que absorbe en emocionada pugna entre la voluntad y el sentimiento esta tragedia de belleza y horrores, de murmullos y frondas de jardines italianos, música, relieves y mármoles, enfocados por la roja luz de un crepúsculo de lirios, antes de tiempo tronchados..." (5).

Teniendo en cuenta el sentido teatral y dramático, Joaquín de Entrambasaguas y Cayetano Luca de Tena han colaborado, en su lugar cada uno, con admirable acierto: precisión, buen gusto, tino en resolución de tiempo y expresión teatrales: fidelidad absoluta al teatro y resolución.

Otra obra de gran éxito en las letras españolas es Fuenteovejuna. Se puso en el Español - dedicado este coliseo a ofrecer lo mejor de los clásicos -, el día 12 de octubre de

1944, con notable éxito. Es otra vez Cayetano Luca de Tena que aseguró la realización en colaboración con Burman, una realización de mucho brío: "movimiento de masas, fondo plástico adecuado y grandeza general en la concepción y en el resultado." (6) Ernesto Giménez Caballero es el autor de esta nueva y escrupulosa adaptación, dándole "el justo sentido original para hacer ver ante el público los aspectos de esta genial concepción: << la distancia entre nobles y villanos, el ímpetu colectivo y el equilibrio justiciero y desapasionado de los Reyes >>."

Comentando la pieza en las columnas de ARRIBA, al día siguiente de su reposición, Manuel Díez-Crespo la valoraba así:

"(...) Fuenteovejuna es la reacción contra la injusticia, que, junto con El alcalde de Zalamea, de Calderón, constituye el rotundo y alto modelo de réplica viva en los elementos sociales. En Fuenteovejuna(...) el hombre pasa de la altura del nivel que representa a la totalidad; pasa de lo individual a lo colectivo en su postura esencial y en su potencia de vindicación.

Ningún drama tan apasionadamente discutido como Fuenteovejuna (...). De él se han hecho banderas para todos los gustos. En diversas tendencias sociales y políticas ha caído para ser enarbolado con sugestivas interpretaciones. En Rusia, no hace muchos años, se puso con gran lujo de detalles, suprimiendo las figuras de los Reyes Fernando e Isabel. Es posible que si Lope hubiese presenciado tantas caprichosas interpretaciones de su magnífico drama, si hubiese levantado la cabeza ante tantas fiestas paganas y desmoralizantes, hubiese dicho lo que Menéndez y Pelayo dijo en su llamado << Discurso del Retiro >>, a propósito del segundo centenario de Calderón: << ¡Qué poco habrían de agradar a tan cristiano poeta esta clase de fiestas interpretadas tan torcidamente >> .

Es lo cierto que Fuenteovejuna ha seguido una línea de sorpresas y pocas veces se pensó en el verdadero origen, en la fuente del corazón que la inspiró en la sangre que corrió por los pulsos seguros del que la creaba. < < Supondría desorientación - dice Karl Vossler - interpretar esta obra como exaltación de la violencia o de la venganza privada, o ver en ellos una contradicción, por ejemplo, de la moral cristiana. El concepto de la moral cristiana como una moral de esclavos no tiene nada que ver con el espíritu de la comedia española. Cristiano no equivale a pusilánime; cristiano sólo es aquí un soportar valiente del dolor de la injusticia ejercitado como imitación de Cristo. La mera mansedumbre y la plácida bondad se sitúan en un nivel pueril. Sólo cuando se ejercitan en el espíritu de la fe y como martirio a mayor honra y gloria de Dios se elevan, y entonces alcanzan ciertamente el nivel más alto: el celestial " (7).

Colocando la obra en su verdadero sitio histórico y recordando su auténtico valor literario, el crítico escribía: "En esta obra es cuando por primera vez en la historia de la literatura aparece el principio social de las agrupaciones, principio social que no pasa a adquirir presencia evidente hasta mediados del siglo XIX, Lope se anticipa en dos siglos a este fenómeno moderno. Es la primera obra en la que aparece no sólo el hombre social, sino que en ella aparece - y esto es lo más admirable de la creación artística - la < < comedia social > > como elemento determinante de libertad y justicia. El mundo helénico, que aportó grandes revelaciones a la Historia, no comprendió la conciencia social. El espíritu helénico se rindió ante el destino siempre. Lo profundo quedó en los oscuros dominios de la existencia irracional. Y esta grandiosa y genial anticipación de lo histórico, de la plena conciencia social, que más tarde habría de dar origen a toda una filosofía de lo social y de la

< < opinión pública > > , con Ernesto Manheim entre otros, es lo que amanece en el genio de fray Félix Lope de Vega, con intuición admirable, en Fuenteovejuna." (8)

Fuenteovejuna es la obra que amplifica la voz del pueblo, "la voz del pueblo en momento más trágico, cuando gime y llora por la justicia; cuando, atormentado y perseguido por el señor feudal, tras los atropellos de éste, el pueblo sólo tiene una voz que Lope repite con insistencia: la de demandar al cielo su rigor. Y esto vuela por la escena y preside los ámbitos colectivos y se manifiesta con increíble ardor a lo largo de las maravillosas jornadas." (9)

Ernesto Giménez Caballero es el autor de esta nueva y escrupulosa adaptación de Fuenteovejuna. Y ha dado a esta felicísima adaptación "el justo sentido original", según observa el comentarista.

La dirección escénica fue obra de Cayetano Luca de Tena, y fue llevada a cabo con admirable y espléndida maestría, en colaboración con Burman.

La discreta enamorada se repuso entusiásticamente el 6 de octubre de 1945. Figura esta obra en las comedias de lance, de amor y de intriga de fray Lope. "Ejemplo de redondeamiento, en su tiempo, en lo que se refiere a medida de escenas, es curioso ver en ella ese don vaticinador de nuestro Fénix. De la misma manera que en Fuenteovejuna Lope anticipa en pleno siglo XVII el concepto de conciencia colectiva, de movimiento de masas en torno a un problema político -social, en La discreta enamorada ese don vaticinador subraya al espectador moderno en lo que se refiere a filosofía del amor, a filosofía de la coquetería, a estilo de lenguaje, que es una invención del siglo XIX, con el simbolismo francés, y una meditación filosófica del sentimentalismo creyente alemán y francés del mismo siglo . Al fin

y al cabo, este enredo amoroso, este lance de <<capa y espada>> entre meditaciones llenas de garbo, es una invención que desarrolla la imaginación moderna, y que tan sólo Lope en su tiempo anticipa alegremente, casi sin darle importancia, por ser un <<peregrino de amores>> y un conquistador feliz de corazones.

Lope no puede vivir más que estando enamorado. Es el sino del poeta. Lope vive embriagado de esencias, antes que Baudelaire, que Rimbaud y que Mallarmé. Antes incluso que el mismo pueblo lanzase el <<ni contigo ni sin ti tienen mis penas remedio>>, ya Lope dice esto de <<ni con ella ni sin ella>>. Todo ese problema de celos y recelos, de ambición de amores por Amarilis, o por Fenisa, los desarrolla Lope de Vega con experiencia, ya que <<ésta sólo sirve para la ciencia, pero no para saber amor o para ser poeta>>.

De esta manera, antes de la creación de ese mundo moderno de la filosofía amorosa, fundó la <<primera dinastía del sueño>>, como dijera otro poeta moderno refiriéndose a otro poeta. Y esto le llevó con asombroso perfume de flores no mancilladas a elevarse en la noche de las almas, como esas damas altas, calandrias del amanecer, que hacen esfumarse a los últimos suspiros del amor cuando la luz asoma.

Lope pinta aquí el amor con todos sus enredos. Y todo esto con equilibrio apasionado de amante comprensivo, sabio y generoso. Los personajes están trazados con vigor y precisión; la broma, con segura elocuencia, simbolizada en Hernando; el romanticismo lleno de humor bello, en Fenisa; la locura senil, en Belisa y el Capitán; la gallardía juvenil, en Lucindo; la dulce tiranía en Gerarda. Y, sobre todo, o alrededor de todo esto, el ambiente. Eso que también parece invención moderna y que aquí está anticipada con sosegado pincel que moja en mil colores: la noche madrileña; el carácter del madrileño; el amanecer, que dirige las sombras de los enamorados; la canción, la gracia, la picardía, las locuras de

amantes y el hilo argumental tejido con primores de invención que pasan del ingenio puro a la anécdota original, refinada y placentera." (10)

La malcasada se repuso el 14 de febrero de 1947. Tiene esta comedia de Lope de Vega un aire encantador, que hace mecer sus escenas, entre lo dramático y lo burlesco, con una frescura, gracia y lozanía inigualables. En ella entran en danza todos los elementos de una comedia en serio; pero una brisa suave de ironía la envuelve para que su plataforma grave tome alas y vuele por las regiones de una atmósfera poética, en la que el aliento primaveral perfuma las secas ramas otoñales - observa don Manuel Díez-Crespo, que así interpreta la obra:

"Un triunfo de primavera viene a ser esta Malcasada. Pues si su título anuncia una triste desventura, el ingenio y el genio la convirtieron en su final; es esperanza y abierta. Parece en su comienzo que esa <<rueda de la Fortuna>> que Lucrecia invoca con sonos de desaliento va a ir pasando sus cangilones por el pozo de lo imposible, sin sacar de sus negras aguas ni siquiera un plateado lucero. Parece como si la fuerza de un sino despiadado fuese a ir cayendo a los pies de la joven ansiosa de buen amor, sin el menor indicio de salvación. La rueda de los maridos es contraria a su sed de auroras. Mas he aquí a la tórtola en la rama sin dejar de cantar a la otra orilla, mientras jóvenes de posible ventura la rondan. La comedia La malcasada viene a ser como un juego poético de amores, una rueda de ilusiones, alrededor de una joven que suspira. El elemento popular entra también como pieza de ella. Y un aire de farsa la domina y la resuelve. Lope de Vega parece haber jugado, sencillamente, con tantos elementos de gracia y desgracia para divertir con sana y atrevida burla. Hay escenas en La malcasada de picarescos perfiles, en los que el ingenio más puro

saca adelante sin el menor agravio a la moral. La imagen más difícil se traduce en claridad exacta con deliciosa expresión.

Con todo ello, pues, queda una comedia feliz dentro de la más armónica construcción y de la más alada estructura escénica. Su ligereza, su primor, su valiente ritmo, ese deje triunfal de su ambiente, la hacen de las comedias más bellas, cuyo diálogo mezcla la realidad con el símbolo." (11)

Con El villano en su rincón, asistimos a una de las más acertadas de las representaciones de Lope. Tuvo esta obra un éxito rotundo en el Español, aquella noche de su reposición, 6 de octubre de 1950. Es la obra de las oposiciones. "Corte contra cortijo, danza de vareadores contra lucientes espadines, flores del romero contra flores de lis. El canto del labriego, con guitarra y su rezo, frente a posibles falsas y gró." Lope, señor de monarquía divina y humana, juega a lo auténtico, y de su juego surge todo un canto dulce de paz que vence por prodigio de humildad y de orgullo ante la realeza que se rinde al orden.

"El villano en su rincón es, en efecto, un canto horaciano. El <<Beatus ille>>, que sigue en boca de nuestro fray Luis, con su <<dichoso el que de pleitos alejado>>. Este parece ser el lema de nuestro <<villano>>, señor y rey de su hacienda, de su campo, de su honor, de su sencillez. ¡Buen villano y buen rincón!, dice el rey contemplando la figura y el aposento de este hombre que huye de la corte, que desprecia la corte, y que más tarde ha de rendírsele el propio rey, envidiando su entereza, su amor a la vida beata y su lealtad al poder que le ampara.

Lope pinta la figura más noble y más bella de alma humana, llena de honda y sencilla poesía, y a la vez nos descubre todo el mundo campesino de aquel tiempo, con sus

costumbres, sus predilecciones en el yantar, sus juegos, sus bailes, sus chistes, sus personajes secundarios, < <paletos> >, con fuerte sabor de la tierra. Entona el cántico horaciano y reverdecen en sus versos los prados, corren los arroyuelos, se paladea la miel, huele a cocina con olla de vaca y carnero, suma el canto de perdiz, cruje la retama al estampido de la liebre. Y frente a eso, o, mejor, alternando con todo ello, la corte de Enrique III de Francia cruza con el halcón los campos, en descansada y feliz cacería, o aparece su trono, al compás de vihuelas, flautas y tamboriles. ¡Gran comedia! Comedia de cortijo y corte, de paz y de amores, de dulces cánticos y floridos talles de campesinas y pastoras. Por toda ella cruza un aire sutil, fresco, lleno de los más variados perfumes. Y sobre ella, ese alma tan alta, tan alta, más alta que la luna, que es la de nuestro villano en su rincón, ejemplo de orgullo y de humildad, que sube a la corte, y la corte desciende a él, en una suprema contradanza, que preside la más brillante armonía: la de la feliz comedia que el tiempo no ha superado." (12)

Eso ha sido el teatro de Lope en lo que va de la época, teatro positivamente valorado por la crítica y triunfalmente acogido por el público que manifestó su entera adhesión al teatro del Fénix llenando totalmente los coliseos cada vez que estaba programado.

III-3. Tirso de Molina.

De Fray Gabriel Téllez - conocido como Tirso de Molina- sólo tenemos una obra, titulada Don Gil de las calzas verdes, puesta en escena en el Español el 30 de marzo de 1945, con la realización del joven escritor Enrique Llovet y la adaptación de Cayetano Luca de Tena.

La obra de Téllez es variada y todos los matices y resortes los maneja con increíble profundidad y gracia. Es - observa Díez- Crespo - maravilloso ver cómo, tras de resolver en

escena los más difíciles problemas teológicos con pasmosa claridad, aborda los temas más hilarantes, dotando a sus personajes de una vena de fresca alegría, de pimpante movimiento, de gracia, en fin, ágil y resueltamente sana...

Según la crítica, son contadísimas las obras representadas de Tirso en aquellos últimos años. Tirso no aparece por la escena y su ejemplar enseñanza no resplandece para la luz espiritual de la juventud y recreo magnífico de espectadores. Así, pues, Manuel Díez-Crespo saluda esta vuelta a Tirso con la representación de su obra citada. "Este - dice - es quizá de nuestros clásicos el más moderno. En su tiempo fue el que se apartó más de sus compañeros. El artificio caballeresco, la falsedad de cierto sentido en la línea general del teatro clásico, no tiene nada que ver en la obra de nuestro fraile. Este se debate con gravedad y alegría por salir de los tópicos de su tiempo. Y es el que de manera más llana y profunda resuelve altos problemas, al par que regocija con finura y tino admirables" (13).

En cuanto a la obra en cuestión, Don Gil de las calzas verdes, en ella "es una poderosa visión de la realidad que caracteriza al fraile, esa alegría, esa donosura, ese divertimento entre la pirueta y el lance, ese decir franco y ágil resuelto en palabras llenas de finura y garbo, esa ligereza, que aparecen reflejadas en esta brillante adaptación, felizmente realizada por Enrique Llovet, y puesta y dirigida con ritmo conseguido por Cayetano Luca de Tena.

Los escenarios son un primor de acierto y buen gusto; los figurines, de José Caballero, un prodigio de originalidad, un alarde de exquisitez y adecuación. Todo el ambiente de lo que se pretende está logrado a maravilla. Un gran acierto, pues, para todos, que de manera irreprochable nos traen a fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, envuelto en

cuidados y cariños, como merece este excelso poeta de España, que debe en nuestros días salir con más frecuencia a nuestros escenarios. El oficio, la musa, el saber de Tirso deben ocupar cátedra en el proscenio español, para ejemplo de sana moral o de amoroso recreo" (14).

De la mano del brillante y joven escritor Enrique Llovet, aparece la obra en el escenario del Español, y esta vez resueltas sus incidencias y venturas con hábil mano. La dirección escénica fue dirigida con ritmo conseguido por Cayetano Luca de Tena.

III-4. Calderón de la Barca.

A Calderón de la Barca le cupo la misma suerte de Lope en lo de alcanzar popularidad inmensa. En vida no obtuvo más que alabanzas, y se le reconoció más hondura y más perfección que a ningún otro autor del Siglo de Oro. Rindiendo homenaje al poeta, el Marqués de Valdeiglesias escribía, citando en parte a Menéndez y Pelayo: "Vino a ser Calderón el poeta nacional, gloria, que sólo alcanzaron los autores de las primitivas epopeyas o los ingenios afortunados que, como Dante, encontró una sociedad y una lengua en mantillas y modeló a su gusto la lengua y la literatura de su tiempo.

Pero hacerse el gran poeta popular, como se hizo Calderón, cuando ya se ha fijado la lengua y cuando la literatura de un pueblo ha llegado a su punto culminante, sólo puede conseguirse por medio de la dramática, y sobre todo en aquella época, en que el teatro había llegado a su mayor esplendor.

La escuela de Lope, como su vida, despertó, cual se sabe, luchas y contradicciones. La de Calderón fue de gala, entusiasmo y regocijo del siglo, y su vida inspiró sólo respeto,

considerándose su muerte como una fecha de luto nacional.

Sin embargo, de Calderón se ha escrito menos que de Lope, y el mismo Menéndez y Pelayo, que dedicó un prólogo en una de las ediciones de las obras del primero, no experimentó deseo de consagrar separadamente un estudio a cada una de ellas, como hizo con las de Lope, aunque no regateó en el prólogo aludido el encomio que merecían sus << Autos sacramentales >>, las comedias de capa y espada, las obras filosóficas y religiosas, comparando a Calderón, en su estudio, con Shakespeare, con Goethe, con los más grandes dramaturgos del mundo, y, desde luego, considerándole superior a los autores dramáticos franceses" (15).

Sin embargo, aquella gloria alcanzada por Calderón se eclipsa un tanto cuando España comienza a "dejar de ser española", según expresión del mismo Marqués de Valdeiglesias que añadía: "La crítica del siglo XVIII se limita a considerar a nuestro gran autor como a << un hábil constructor de intrigas dramáticas, ingenioso en la trama y en el enredo, hasta el punto de despertar la atención de los espectadores, aunque con interés algo pueril, semejante al que resulta de descifrar un enigma o una charada >>. Y hasta un eximio latinista, Sánchez Barbero, con frases que raya en lo ridículo, habló del << travieso Calderón >>, calificando así al sublime ingenio que acertó a vestir de forma dramática el problema de la razón y del libre albedrío, los triunfos de la fe y de la gracia, las dulzuras del amor, los furores y desatada tempestad de los celos. Y aun otro crítico del mismo siglo XVIII se atrevió a tildarle de << bárbaro >>" (16).

Y hablando de las reposiciones de Calderón en la década de los años cuarenta en los coliseos de Madrid, sólo hemos encontrado en las crónicas de la Prensa cuatro, La dama duende ; El pleito matrimonial del alma y el cuerpo; La vida es sueño y La niña boba, todas ellas repuestas entre los años 1942 y 1945.

La reposición de La dama duende en el Fontalba el 5 de junio de 1942 fue un gran triunfo. En primer lugar, un triunfo de dirección para Cayetano Luca de Tena su realizador; y en segunda lugar, un triunfo más para su autor que sigue provocando el regocijo de los espectadores, que acogieron la obra con muchos aplausos.

"La dama duende, típica comedia de enredo, plantea sobre los demás un problema de movilidad que en el teatro Español resolvieron mediante doble escenario giratorio, acaso el primero que se ve en Madrid, y en todo un acierto. El público, expectante, se vio gratamente sorprendido cuando la escena se partió en dos, y a un decorado sustituyó otro, ambos con gran acierto contruídos. Con ellos, con un telón gracioso y una cortina, se resuelven ágilmente las dificultades de lugar que tan revuelta comedia presenta. No se sometió al espectador a la fatiga de enojosísimas esperas bajo el telón y la atención cansada, sin treguas para el interés y grave peligro de aburrimiento. La misma solución tiene algo de artística y añade interés al mucho que la obra tiene." (17)

¿Qué representa realmente La dama duende? Es la obra "una intriga del mejor estilo clásico, tan apurada en sus posibilidades que más que clásica es barroca; un complejo diálogo conceptual, que sólo en el tercer acto se resuelve en lirismos gongorinos de gran sonoridad y riqueza. Y una maravillosa técnica constructiva, simétricamente agrupados los elementos dramáticos en tres parejas de galán y dama - la última, de graciosos , con un pobre hermano

desafortunado partiendo la simetría.

Pero sí conviene destacar una idea que seguramente estaba en la mayor parte de los espectadores: las posibilidades actuales de la comedia de enredo, con buen gusto y finamente tratada. Y la oportunidad de estas representaciones clásicas, que después de las experiencias anteriores - Macbeth, Las mocedades del Cid, La Celestina... - ni son inaccesibles ni restringidas a un público selecto. Estamos seguros que, de haberse representado esta Dama duende en la mitad de la temporada, se hubiera mantenido en el cartel durante mucho tiempo" (18).

El día 18 de marzo de 1943 se repuso en el Español El pleito matrimonial del alma y el cuerpo, "una de las piezas más poéticas, más bellas, más claras que han escuchado nuestros oídos, lo más maravilloso que han visto nuestros ojos" - como subrayaba el comentarista. La obra plantea el tema del hombre en toda su complejidad, de su ira, de su odio, de su amor, de su dulzura, de sus ambiciones y de sus sueños.

"(...) He aquí el hombre, soplo de Dios, imagen y semejanza suya. Barro infinito, pero alma inmortal. Y en esto estriba el pleito. Alma y cuerpo. Apego a la vida, deseos de goce, de riqueza, de comodidad, y, por otra parte, algo divino que se ahoga, que late, que gime en la cárcel penosa de la carne. El hombre nace, y desnudo - de la nada viene - empieza con los primeros rayos a percibir los albores de la presencia de los sentidos. El hombre es instinto, antes que comprensión. Y después, el alma, que empieza a quitar vendas a los ojos materiales trae para su regalo las virtudes y las potencias. Pero la vida está entre el alma y el cuerpo. La vida oscila y pretende más en la carne, pues con ella nace y con ella muere. Por consiguiente, al cuerpo ha de mirar. El pleito, pues, está entablado. Lucha,

interrogaciones al cielo, miradas a la tierra, toda la rueda luminosa de los sentidos, gira con su algarabía multicolor en torno al hombre. Y éste cede. Se inclina el alma un instante, pero no puede. La voluntad ha prendido para lo fácil, el entendimiento para lo frívolo, la memoria para lo grato. Pero <<El pecado>> y <<La muerte>> se enfrentan en el juego. <<La muerte>> hace sus experiencias con el sueño, su hermano menor. Y el pecado con gracias y festividades asequibles. El alma vigila. Quiere ascender, llora ante la hipocresía, ante la aproximación del cuerpo a Dios sin la debida preparación. Aquí, la Eucaristía, como alimento, como presencia completa de Dios, al cual se acude sin memoria y con ligereza. Y el drama empieza en la madurez carnal de esta pregunta de >>El cuerpo>>: "¿Dónde tendré defendida vida y alma?..."

Terrible interrogación. Bajo los cielos, bajo la bóveda estrellada, bajo el trono celeste de querubines y protestades. Dios asiste a la duda. <<El cuerpo>> se pregunta, niega unas veces, cree otras, y <<La muerte>> juega entre sombras y entre sueños a la terrible danza de no dar bien ni mal al hombre que vigila. "Lo que le importa es matar, y no que la muerte sea buena o mala". Al fin, vencedora y vencida, troncha al cuerpo, pero resplandece el alma, y la vida cae, y el cuerpo desfallece, y los sentidos, dando traspiés, van cediendo en la algarabía de sus ofrecimientos. Apoteosis, luz y alma triunfante. El cuerpo, arrepentido, espera en su sepulcro la resurrección de la carne. El alma contempla en los cielos la gloria de Dios, mientras espera dulcemente el definitivo enlace.

Triunfo de fe, ejemplo de vida, ciencia y teología, poesía y moral, se encierran aquí. Sobre ellos, entre ellos, el sol de la claridad imaginativa más pura. Pueblo y aristocracia parecen sentir el mismo afán. Este es el triunfo de Calderón" (19).

La versión espectacular de esta obra estaba hecha por el malogrado escritor, "excelente realizador escénico", Felipe Lluch Garín. Y sobre la magnífica versión Cayetano Luca de Tena ha realizado "la mejor, la más importante conseguida obra de su juvenil carrera".

La interpretación, "muy entonada, ágil y en buena disciplina", por la compañía del Teatro Español.

Otras obras se repusieron con los mismos éxitos: La vida es sueño (12-XI-42), una de las grandes obras del teatro mundial, joya inmortal de Calderón de la Barca. "A pesar de los cambios del tiempo y de las modas, conserva inmarcesibles sus altos valores dramáticos y literarios".

El 3 de enero de 1945 se repuso la divertida farsa, llena de encantos, La niña boba.

III-5. José Zorrilla.

El teatro romántico está presente con la muy famosa e inmortal obra del ya consagrado autor José Zorrilla, Don Juan Tenorio. Esta obra se repuso a lo largo de cada temporada, conociendo siempre su reposición un éxito rotundo. Como lo había subrayado alguna vez en sus comentarios diarios Manuel Díez-Crespo, " ... a los quince días de haberse repuesto Don Juan Tenorio en el teatro Español, cuando ya ha desaparecido la obra de todos los carteles de Madrid, el público agota las localidades en nuestro primer teatro. Y es que en el Español, el Tenorio se ha "puesto", es decir, se ha mostrado como si fuese un estreno, y no se ha utilizado lo más mínimo la desacreditada guardarropía..." (20).

De Zorrilla, es verdad que la única producción que de él tenemos en las reposiciones en los coliseos madrileños es Don Juan Tenorio. Pero, afortunadamente, es a lo menos una obra que hace la unanimidad de la crítica y del público en su valor inigualable e inalterable a través de los tiempos: su inmortalidad no cabe duda.

NOTAS.

- (1) Manuel Díez- Crespo. ARRIBA, 25-VI-42.
- (2) *Ibidem*.
- (3) Díez- Crespo. ARRIBA, 18-X-42, p. 3.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Díez-Crespo. ARRIBA, 16-X-43, p. 4.
- (6) 13-X-44, p. 4.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*.
- (9) *Ibidem*.
- (10) Díez-Crespo. ARRIBA, 7-X-45, p. 4.
- (11) 15-II-47, p. 3.
- (12) 7-X-50, p. 3.
- (13) 1-IV-45, p. 10.
- (14) *Ibidem*.
- (15) El Marqués de Valdeiglesias. < < El teatro de Calderón > > , ARRIBA, 4-I-45, p. 4.
- (16) *Ibidem*.
- (17) Torrente Ballester. ARRIBA, 6-VI-42, P. 3.
- (18) *Ibidem*.
- (19) Díez-Crespo. ARRIBA, 19-III-43, p. 4.
- (20) 13-XI-42, p. 3.

CAPÍTULO CUARTO:

TEATRO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNISMO.

Obras muy consagradas de la tradición fueron actualizadas y adaptadas a la escena de la época. Así tenemos a Cervantes con la adaptación de su obra, El curioso impertinente; José María Pemán trajo a la escena moderna la tragicomedia helénica Electra, y Don Juan Tenorio de Zorrilla fue llevado a la escena moderna con vestuario de Dalí.

IV-1. El curioso impertinente.

La adaptación escénica de la novela de Miguel de Cervantes fue realizada por Alejandro Stéfani, comediógrafo italiano, a quien se deben gran número de obras teatrales, algunas de fama universal, y la versión española hecha por Tomás Borrás, quien, "con vocabulario exacto ha logrado una traducción pulcra, amena, cuidada y, sobre todo con buen conocimiento del léxico castellano de la época, sin abusos arcaicos que pudieran hacer fatigosa su audición a un público de nuestros días." (1) . La obra así adaptada fue presentada en el Español el 20 de noviembre de 1947, con motivo del cuarto centenario del nacimiento del Príncipe de los Ingenios: Miguel de Cervantes.

Tiene interés esta adaptación -nos comenta Manuel Díez- Crespo - no sólo por estar referida a tan esencial y bello pasaje de El Quijote, sino también por ser esta novela de gran amenidad y al mismo tiempo un anticipo de la novela y el teatro psicológicos, tan en boga en nuestro siglo. Y el crítico de seguir: "El desarrollo de la novela en cuestión es un episodio en el que el estudio de las almas y los contrastes de psicología casi chocan en lo morboso,

no como recreo del autor en esto, sino como asombro del propio autor ante el hecho de que ciertas almas lleguen a ese desvío y a ese gozo ante lo insospechado, < < como el jugador, que, más que ganar o perder, le interesa la certidumbre de lo que ha de venir > > .

La novela cervantina es un modelo adelantado de ese teatro de principios de siglo, que se inició en Francia, que tuvo y tiene éxitos sin fin y que pudieran concretarse, para no citar más que una obra, en El estupendo cornudo, de Crommelynk. Cervantes juega con ese tipo de alma enfermiza que goza con el dolor, o, más bien, que necesita de éste para que su vitalidad no decaiga, recurriendo a la sospecha de la infidelidad de su mujer y encendiendo su pasión con el posible e imaginario desvío de aquélla hacia un amigo íntimo. Como se ve, el tema no puede ser más de teatro contemporáneo, y la sutileza del pensamiento, tanto como el estudio de caracteres, están logrados con suave humor y dulce melancolía.

El autor italiano Alejandro Stéfani ha concebido el desarrollo de la trama para el escenario con inteligente ritmo. Pudiéramos encajar la técnica y la mecánica de esta adaptación de El curioso impertinente dentro de lo pirandelliano; Stéfani mezcla, como el gran dramaturgo italiano, la realidad con la ficción; ese concepto de la realidad que tanto apasionó a Pirandello, quien al mismo tiempo lo supo extraer del teatro de Calderón. En ello nada hay de fantasía, en contra de lo que pudiera parecer a primera vista, sino que en la vida como en el arte, la ilusión, el pensamiento, son más fuertes que la realidad misma, y a veces ésta se impone por esos fantasmas del deseo, que son < < en realidad los que nos animan > > .

Así, entremezclados estos elementos, la obra transcurre en animado interés y justa verosimilitud. El personaje que dirige la escena es el propio creador. Los cuadros son breves, y entre cortinas se explica el < < por qué sí > > o el < < por qué no > > de las escenas.

Alejandro Stéfani ha resuelto su comedia con claridad de pensamiento, con hábil manejo de la trama original, y nos presenta esta acción, que Cervantes lleva a Florencia, como homenaje de aquel país al nuestro en este año del centenario" (2).

La representación de El curioso impertinente, según la crítica, fue muy del agrado del público que llenó la sala del teatro Español y tuvo grandes aplausos para el realizador Stéfani, que los recibió desde el escenario.

IV-2. Electra.

El gran poeta contemporáneo y muy celebrado comediógrafo de las Letras españolas, José María Pemán ha llevado a la escena moderna una nueva versión de la inmortal obra helénica. Esta Electra actualizada fue representada en el Español, el día 14 de diciembre de 1949, y fue acogida con grades aplausos.

Los ciclos y mitos helénicos que Homero hizo realidad poética fueron llevados por primera vez a la escena por Esquilo. El tema del rapto de Helena, la guerra de Troya, la vuelta de Agamenón, los amores de Egisto y Clitemnestra y la venganza de Electra con Orestes, así como la complicidad de la hermana menor de éstos, Crisotemis, se desarrollan en la trilogía. Y en la segunda parte de ésta, en Las Coeforas es donde se inicia escénicamente el mito de Electra.

Pero donde este personaje adquiere por primera vez la fuerza de su terrible, honda y severa psicología, pasando a primer plano de toda una tragedia, es en Sófocles. Y he aquí en su desarrollo total el esquema de esta nueva adaptación escénica de José María Pemán.

Se advierte en notas preliminares que no se trata en este caso de la <<versión>> de una Electra determinada, sino que es una tragicomedia original, cuya fábula es el mito de Electra... Mas - advierte Manuel Díez- Crespo -, dentro de este desarrollo, corresponde a Sófocles la estructura primera de esta tragedia. "Si bien el diálogo tenga absoluta libertad y sus palabras sean una mezcla de conceptos helénicos y pensamientos actuales. En Sófocles, con mayor amplitud de escenas y tiempos, el tema en sí está ajustado a la vuelta de Agamenón, al asesinato de éste por su mujer, en complicidad con su amante, y la venganza pura de Electra con su hermano Orestes. En esto termina la tragedia: con la serenidad absoluta de Electra, que mira al infinito herática, sin esperar nada más. En tanto en Esquilo, a lo largo de su trilogía, comienza con el anuncio, también, de la vuelta de Agamenón por medio del <<invento>>, de las hogueras, pasa en parte por medio de lo antedicho y termina con <<Las Cuménides>>, como consecuencia expiatoria, y donde aparece el Areópago, al que se recomienda siempre respeto. A esto Eurípides, <<más moderno>>, añadió el casamiento de Electra con Pilades. Mal fin. Y he aquí, pues, que es Sofócles el que mantiene el tema escueto y ya más clásico de las Electras y concretamente en esta de José María Pemán." (3)

El teatro moderno ha tenido en Giraudoux el profundo portavoz de la psicología de Electra. Sobre el mito hizo una avanzada creación poética, filosófica, psicológica, entremezclando a realidades míticas (valga a la antitesis la paradoja) la ironía desenvuelta en una estética de abstracciones; no así la del norteamericano O'Neill, que hizo del mito un argumento a la moderna, realista, sin poesía y sin ideas. Esto parecía - y parece a algunos tantos de condición estética paradisíaca - un teatro moderno.

"José María Pemán - comenta nuestro crítico -, después de su <<experiencia helénica>> con Antígona, nos presenta esta <<visión libre y moderna>> de Electra. A la tragedia clásica añade sutiles ironías políticosociales, y con fluidez de diálogo presenta el juego de pasiones con limpia estructura teatral. Los momentos culminantes de la tragedia están trazados con potente brío y la ardiente fe de Electra - venganza, virginidad, sagaz valentía - sobresale con pujante teatralidad. Aquí el coro de cautivas que son las coéforas queda reducido a la presencia de la profetisa Casandra, y ridiculiza a Egisto con arreglo al pensamiento de Sófocles, que consideraba a este personaje digno de burla, al que hay que matar pronto y que se lo coman los perros.

Lo que no aparece claro en esta nueva Electra es el por qué de su convicción absoluta de quiénes fueron los asesinos de su padre; así también la decisión de Orestes. Sófocles utiliza en el primer caso a Crisotemis, que es la que narra el sueño de Clytemnestra; Esquilo utiliza el oráculo de Delfos, que es el que da la orden a Orestes.

De todas formas, el tema de Electra es la venganza pura y justificada.

José María Pemán ha realizado una <<visión digna>>, si caprichosa en cuanto a su desenvolvimiento; clara y jugosa en cuanto a pretexto para acercar a un público de mayores prisas, un tema clásico servido con galanura y sinceridad. Esta <<visión>> tuvo éxito de público y José María Pemán saludó entre muchos aplausos al final de los tres actos" (4).

IV-3. Don Juan Tenorio.

La nueva versión del Tenorio, con vestuario y decorados de Salvador Dalí fue representada en el Español el 1 de noviembre de 1949. La función transcurrió entre aplausos y protestas, mayores en el segundo acto. Mayores también los aplausos al final de la obra, y Salvador Dalí, en el escenario - gabán, bigotes, bastón - recibió el homenaje.

Comentando la obra, Manuel Díez- Crespo hacía la siguiente pregunta: " ¿Es lícito acercarse a lo clásico, para profundizar en sus valores y destacar efectos pasajeros en su origen, o por el contrario conviene dejar lo que consagró el tiempo para ir por caminos personales hacia la novedad con carácter menos tradicional?"

Así es como nuestro crítico justifica esta polaridad Zorrilla-Dalí:

"A nuestro juicio no hay inconveniente en lo primero. Lo que importa es el logro de esta experiencia. Estamos seguros de que lo que ha señalado más expectación, ante el hecho de que un pintor surrealista se acerque a una obra, llamémosla, en sentido general, clásica, no es el << atrevimiento >> de buscar la polaridad en lo intangible de su clasicismo, sino en que se ha venido a dar, precisamente, en el Don Juan de Zorrilla. Este, y no su tiempo, y su seguridad olímpica.

El Don Juan de Zorrilla se respeta, pues, no por su clasicismo - o por su romanticismo - sino por su casticismo. Es, para todos, una de las pocas cosas serias que existen en España. Su disparate genial absorbe con su gracia; gracia que cubre todo lo que en él hay de malo, y su desesperado desarrollo, lo que al español lleva prendido de sus alas de misterio, de ventura y de salvación. Con ser nuestro Lope el primer dramaturgo poeta de todos los tiempos españoles, no habría, ante el deseo de acercarse a él con proposiciones más o menos extravagantes, la defensa acercada - y en cierto modo gloriosa - de nuestro pueblo

ante su Don Juan.

Siendo así, está perfectamente justificada esta polaridad Zorrilla-Dalí, que era desde el punto de vista del espectáculo lo más acertado para la expectación, para la pasión, el aplauso y el escándalo" (5).

Veamos ahora lo que representa la obra en cuestión, esta nueva versión de Don Juan:

"Los elementos plásticos que aquí juegan son los ya conocidos en dibujos y óleos: mariposas, parcas, agujas, flechas, tortugas, peces, sobre los que ha puesto la superrealización de una escenografía discreta, y en la que ha pretendido resaltar los temas del Tenorio: la muerte, el amor, la pureza, la aventura, el misterio... Sobre todos destaca << la bella desconocida, que es la muerte para Don Juan según verso de Jean Cocteau, en su poema << El sepulcro de Don Juan >>, y en el que hay otro verso que traemos a cuento por su rara coincidencia con el decorado que rodea al cuadro del cementeño. Nos referimos a los palcos engalanados, que después, por un juego de luz se convirtieron en calaveras. Pues bien, el otro verso del poema aludido de Cocteau dice: <<En España, palcos de ópera...>> Vemos en los versos mencionados la síntesis de esta expresión plástica.

Dalí es más personal en su cuadro de Sevilla, que resuelve en decorados sintéticos de muros de cerezas y mariposas y casa sencilla, con sus esquinas bien delineadas. Bello cuadro - aisladamente -, pero al que no se ha llegado aún a apurar esa expresión sevillana del Tenorio que está todavía por conseguir" (6).

Según parece, el cuadro menos logrado es el claustro. Con respecto a los demás elementos que Dalí ha introducido en esta experiencia escénica, hay de todo. "Hay símbolos que no llegan a tener la profundidad deseada; otros, que juegan con donaire y poesía al

compás de los inmortales versos. Máscaras, nazarenos, animales de pesadilla, velas y sombras alternan con desigualdad de éxito. Asimismo los figurines de los personajes esenciales tienen esta misma crítica. Bellísimo el traje de Don Juan...En cuanto al vestuario, predomina el buen gusto. Por lo que se refiere a las célebres Parcas, ya tan literarias - < <hilanderas> > unas veces, otras jóvenes, otras regidoras de suertes, en Valery - cumplen su misión con esbelto ritmo, más eficaces en figurines que en realidad escénica" (7).

¿Defecto fundamental de este Tenorio? "Tener un marco excesivamente movido, que distra demasiado la atención del espectador hacia el cuadro - la palabra, la acción - en sí. Son hojas movidas por una brisa un poco diabólico las que ponen un ritmo fuera de la serenidad impaciente de este Don Juan, tan serio, tan clásico, tan castizo, tan lleno de íntimas sugerencias. " (8)

NOTAS.

(1) Manuel Díez-Crespo. ARRIBA, 21-XI-47, p. 3.

(2) *Ibidem*.

(3) Díez- Crespo. ARRIBA, 15-XII-49, p. 3.

(4) *Ibidem*.

(5) Díez-Crespo. ARRIBA, 2-XI-49, p. 3.

(6) *Ibidem*.

(7) *Ibidem*.

(8) *Ibidem*.

CAPÍTULO QUINTO :

EL TEATRO EXTRANJERO

Como ya señalamos en páginas anteriores, el teatro extranjero ocupa buena parte en la cartelera y tiene, en la mayoría de los casos, buena acogida entre el público aficionado al arte escénico.

El teatro galo viene en primer lugar, en cuanto a importancia numérica, seguido de cerca por el teatro inglés, el italiano y el estadounidense. Vienen después los teatros hispanoamericano, húngaro, alemán y... lusitano, ruso, belga y griego.

V-1. El teatro francés.

En este período que estudiamos, son más de una veintena de obras la producción dramática francesa que pasó por el escenario madrileño, la mayoría de ellas fueron representadas en 1950. De todo tenemos en este teatro francés ofrecido a los espectadores madrileños en esta década de los años cuarenta y principios de los cincuenta: teatro clásico, romántico y moderno. Son: El avaro, comedia de Molière (1942); Electra, (1942) tragedia y Amphytrion 38, (1942) ambas comedias de Jean Giraudoux ; Un mundo loco, pieza vodevilesca de Sacha Guitry (1942); Palco número 2, comedia de Diamant (1944); El pirata, comedia de Marcel Achard (1945); La dama de las camelias, comedia de Alejandro Dumas (1945); El secreto, comedia de Bernstein (1945); Celos, comedia de Luis Verneuil (1947); La casa cercada, de Pierre Frondaïs (1948); Bárbara (1948) y Bonne chance, Denis (1948), ambas comedias de Michel Durán; El águila de dos cabezas, comedia dramática, original del < < enfant terrible > > de la poesía moderna francesa, Jean Cocteau (1949); Knock, ou le

triomphe de la Médecine, comedia original de Jules Romains (1950); Tovarich, comedia de Jacques Deval (1950); La invitación al castillo, comedia de Jean Anouilh (1950); Le vieil homme, comedia de Georges Porto-Riche (1950); Le deuil sied à Electra, versión francesa de la Electra del norteamericano O'Neill (1950); Phèdre, del autor clásico por excelencia, Racine (1950) y, por fin, On ne badine pas avec l'amour, del dramaturgo romántico Alfredo Musset (1950).

Las obras del dramaturgo francés, Jean Giraudoux, subieron al escenario madrileño en el teatro María Guerrero en octubre de la temporada del 42, con mucho éxito de público y de crítica. Las obras en cuestión son Amphytrion 38 y Electra, ambas comedias puestas en escena por la compañía dramática francesa de Jean Vernier.

Por su importancia y valor artístico, la crítica les dedicó un comentario muy amplio en las páginas de ARRIBA.

De Amphytrion 38, Manuel Díez-Crespo escribía : "Con ser esta una comedia más personal, más libre en su expresión y en su norma, no sale del marco griego, de sus dioses y de sus mitos, según estímulo y ambición de Giraudoux, a lo largo de su obra. Dentro de este marco, está resuelta la trama de esta interesante comedia, y para mejor uso y familiaridad en las transformaciones, dioses y hombres alternan entre lo temporal y lo eterno, para dar paso al problema de lo actual, como síntesis de lo humano frente a lo absoluto. El hombre - lucha diaria entre la belleza ideal y la hermosura y obligación verdadera - se siente atraído por la brillantez de lo inexistente. Sueña porque no está satisfecho. Pero he aquí que entre el sueño y el desencanto está la propia humanidad, lo realmente existente, que manda la

voluntad; tras lucha intensa domina, puede más que las propias fuerzas desintegradoras de la Naturaleza, y ésta se rinde ante la propia moral, fecunda y fidelísima. En un diálogo bellísimo, salpicado de la más pura poesía, la comedia Amphytrion 38 resuelve así sus tres actos" (1).

¿Cuál es el argumento de la comedia? "En Tebas, cerca del palacio de Alcmena, esposa de Amphytrion, Júpiter y Mercurio hablan de aquélla. Mercurio no acierta a comprender cómo el dios Júpiter, todopoderoso, desciende a ser mortal por puro enamoramiento carnal. Júpiter, ante la sospecha de que Alcmena sólo quiere a su esposo, es aconsejado por Mercurio a tomar la forma de Amphytrion y a que con su poder haga que se declare una guerra para de esta manera pueda ausentarse el general Amphytrion. La guerra se declara, y Júpiter, transformado de Amphytrion penetra en la cámara de Alcmena, haciéndola ver que viene a descansar de la lucha. Júpiter le habla de dioses, y ella sueña con el Olimpo. Más tarde Mercurio y después la nodriza anuncian a Alcmena la llegada de la reina Leda, de Esparta, a quien Júpiter amó en forma de cisne. Leda habla con Alcmena, y ésta queda seducida por el anuncio del verdadero dios Júpiter. Pero he aquí que el verdadero Amphytrion llega, y su mujer lo burla, creyendo que es el propio Júpiter disfrazado. Más tarde Júpiter, ante Amphytrion y Alcmena, pide sólo amistad. No ha sido hombre ni dios en el amor y ha sido vencido por la humana fidelidad. Amistad que termina con un canto a la noche que envuelve en sus negras cortinas la legitimidad del amor." (2)

De este planteamiento de la comedia de Jean Giraudoux, el crítico saca la reflexión siguiente: "Si la forma para el clásico supone la aceptación de una realidad, para el neorrenacentista el problema de la creación de formas es el acontecimiento más formidable que puede afrontar. En este sentido, Jean Giraudoux, escritor y pensador actual y

neorrenacentista, vuelve al mito, a la Naturaleza, a los dioses, para, por medio de una experiencia poética, hacerse una pregunta de antropología filosófica: ¿Cómo puede el hombre ser hombre de nuevo? Y en este sentido el ser humano cobra sustancia propia y queda reintegrado a su plenitud merced a su voluntad, a su clarividencia dentro de su libre albedrío.

En este sentido, el hombre es la medida de todas las cosas, es el centro del universo, y los dioses, ante él, sienten la envidia de su calor. Si Júpiter quiere volver a ser hombre, gozar del amor y más tarde, conformarse con esa pureza ideal que ama, es porque, por una parte, y por otra, porque como dios no se ha realizado en él por completo la armonía entre el espíritu y el impulso eterno. Júpiter siente en la comedia de Giraudoux aquella afirmación de Eddington cuando estudiaba el proceso de nuestro sistema planetario: <<No somos la única raza que ha sido o que será dotada con el misterio de la consciencia; pero, al presente, llevamos la supremacía y en ninguna estrella ocurren escenas comparables a las de la Tierra>>. En este sentido, Júpiter lucha aquí entre lo que supone, de una parte, actualidad, y de otra, eternidad.

Cuando Giraudoux hace decir a Júpiter que encuentra que el cielo es suyo, y que la Tierra es grande, y que por primera vez se encuentra superior a los dioses, Mercurio le responde: <<Entonces, ya eres un hombre de verdad>>.

De aquí arranca el poder y el fracaso, el placer y la inocencia, la lucha entre lo eterno y lo circunstancial. Como Mefistófeles, podría decir Júpiter, a la inversa: <<Yo soy la nada que se opone a lo real>> O como Hegel: <<Yo soy el límite en que expira lo absoluto, manifestándose>>. He aquí la entrega - fracasada - a Alcmena, que termina con la alegría de Júpiter ante su pureza y ante el triunfo de la fidelidad y fecundidad. Como Mefistófeles también, podría resumir su pensamiento: <<La actividad del hombre se adormecería si yo

le diera un estímulo que le esforzara a obrar..." (3)

Amphytrion 38 es una comedia de tono renacentista, dentro de su ambición y de su ingenuidad. La compañía francesa de Jean Vernier ofreció con esta prestación la gracia de su espléndido arte. Entre muchos aplausos se alzó el telón, al final de los tres actos.

El 26 de octubre del mismo año 1942 se puso en escena la tragedia Electra en el María Guerrero, y conoció el mismo éxito que Amphytrion 38. Y Giraudoux - según juicio de la crítica - parte de la tragedia helénica. "Grecia es el origen del gran teatro. Giraudoux inicia en su obra una vuelta a Grecia, con reacciones modernas, más humanizada su expresión, más limpia de elementos accesorios. Lo esencial de la tragedia, sin perder su lirismo, su elemento lírico imprescindible, pasa del coro a los actores. Queda en este teatro el elemento actor como única base, sin prólogo y sin recurrir a apariciones maravillosas. En la tragedia griega, los dos elementos importantísimos de la preparación y de las soluciones escénicas, prólogo y <<deus ex machina>>, quedan en esta experiencia inteligente de Giraudoux, el primero suprimido por su propio arranque actual: Electra es el mito de Orestes, Las Coéforas, La Electra de Sófocles y la de Eurípides. De este último está más impregnada la Electra moderna, ya que es el propio Eurípides - final de la tragedia griega - quien va humanizando ésta y quien acusó mayores licencias en el desarrollo y composición de la tragedia.

Por lo que al <<deus ex machina>> se refiere, Giraudoux, sin prescindir de él, sin dejar su sentido ideal, también le da voz y tono. Esto en la tragedia griega era el descanso para los desenlaces, del cual salía el artificio que había de ayudar las soluciones. En la tragedia de Giraudoux el personaje de <<el mendigo>>, con su coro, es una forma de

vigilancia, de eco, de <<deus ex machina>>, en su interpretación moderna. Y pues, la obra en su caprichosa realización actual no necesita explicación de su circunstancia, las pasiones, con su lucha y su juego, entran en escena por la puerta de en medio. El asunto está ya purificado por el oráculo de Delfos y por la ceniza de los siglos. Giraudoux lo resuelve así: En el territorio de Argos reina Egisto y su cuñada Clitemnestra, viuda de Agamenón. Su hija Electra va a ser casada por deseo de su madre con un jardinero de su palacio, para de esta manera no renunciar al trono con posibles herederos de otra alcuña. Electra odia a su madre, de quien sospecha de haber matado a Agamenón. La aparición del extranjero Orestes, hermano de Electra, hace que aquél evite la unión de Electra con el jardinero, mientras ésta inculca a su hermano el apetito de venganza y odio a su madre. Electra la hace confesar sus crímenes y la hace decir ante Orestes - influida por el presidente - que es amante de Egisto. Orestes mata, desaparece enloquecido, maldiciendo su venganza, y Electra, arrepentida, anuncia para su vida la aurora de su paz.

Como en el concepto de Esquilo, la muerte de Egisto y de Clitemnestra son en la obra de Giraudoux la exagerada sed de venganza, que los Dióscuros calificaron de <<acto imprudente de Apolo>>. Eurípides, en la última escena de su Electra, anuncia una modificación del mito de Helena, que realizó después en un drama titulado Helena, en el cual la heroína aparece como modelo de virtudes. Es también el anuncio de Giraudoux en el final arrepentido y angustioso de Electra." (4)

Experiencia inteligente ésta del autor francés, Giraudoux, intelectual y deportista, ha traído a la escena moderna un teatro que está entre la mitología, la calle y lo policiaco - resalta Manuel Díez-Crespo que destaca más lejos:

"Los efectos clásicos quedan en la más simple ejecución: Euménides y mendigos forman el bajorrelieve para el drama original. Arranca del mito y resuelve entre la arbitrariedad de sus llamadas y la sangre cuajada en sus humanas y eternas pasiones, entre el símbolo y la ejecución. Experiencia auténtica y bella. Pero he aquí el problema. Como experiencia inteligente, la Electra moderna, que conserva sus túnicas y sus disfraces primitivos, es una maravillosa expresión, un juego del más alto sentido intelectual que no pertenece al teatro moderno propiamente dicho." (5)

Entre grandes aplausos - un gran éxito - se levantó la cortina repetidas veces en honor de los intérpretes.

Otra comedia de fama universal, El avaro, de Molière, fue llevada a la escena el 12 de mayo de 1942. La obra obtuvo un éxito clamoroso y el público ovacionó con entusiasmo al final de los tres actos.

Si tratáramos de resumir el pensamiento de Molière en lo que se refiere a su concepción artística y filosófica, diríamos, como nuestro crítico que "viene a recoger la dispersión que origina el derrumbamiento de la Edad Media, para ir dando evidencia a ese desorden moral, ennobleciendo por medio de la comedia las costumbres, el pensamiento, la vida. Molière intenta de una manera visible hacer notar esos serios contrastes del hombre, apoyado en lo que éste tiene de frágil y ridículo en sus pasiones y en sus vicios. Lo verdadero, pues, es el hombre tal como es. Y en este sentido, la permanencia de lo ridículo a través de su obra es la continuidad de esos fallos humanos, de los cuales hay que salir para ennoblecerse. Pero Molière no es un trágico. Por esto su obra no llega a lo desesperado ni a lo amargo. Porque cree en la superación espiritual, porque cree en la educación y ama la

nobleza del espíritu, nos lleva, a través de los defectos, a la risa. Nos coloca un espejo delante de nuestras almas, y al contemplarnos, por excesiva realidad, nos hace sonreír... Lo que consiguió Molière, con genial acierto, fue superar la tragedia, llevando ésta a los límites últimos de la pura verdad. Por la risa tal vez podamos despreciar, en última instancia, más esos defectos morales en lo que tienen de temible y repugnante realidad. Si la obsesión, desarrolla ante un alma sana, produce un espectáculo cómico, para un corazón que está entre el bien y el mal puede producir y produce, lágrimas y turbación.

La moral de Molière está, por decirlo así, entre Montaigne y Pascal. Entre la moral escéptica y la moral de la fe. Molière es escritor preocupado y melancólico. Larra decía que "fue el hombre más triste de su tiempo"(6).

Hablando ahora de la obra misma, El avaro, mucho se ha discutido, a lo largo del tiempo, sobre sus posibles interpretaciones. ¿Comedia? ¿Tragedia? Críticos, comediantes, realizadores, han opinado sobre ello. Goethe veía algo de trágico en esta comedia, y con él, otros poetas y críticos. ¿Y qué opinará Manuel Díez-Crespo?

Díez-Crespo ve que en esta obra "el asomo de tragedia se esfuma con la crudeza de la pintura. Harpagón es un loco, pero un loco que no hace daño a nadie. Sus tesoros, vistos por él en todas partes, creyendo que cualquier de los que le rodean los tiene, no es más que una forma tremenda de comicidad, que por su exceso - dentro de la posible tragedia - hace reír. Con el instinto, encarnado en estos místicos muñecos, nos lleva Molière a la verdad de la risa, o la nostalgia del llanto. Es la fábula y es realidad tremenda. Por eso tal vez no logren ponerse plenamente de acuerdo esas dos expresiones humanas: llorar y reír, como decía Boileau:

*Tu musa, con utilidad,
 Dice la verdad, graciosamente.
 A cada uno aprovecha tu escuela,
 Todo es bello, todo es bueno.
 Y tu palabra más burlona,
 con frecuencia, es un docto de sermón...*

La tragedia en esta obra queda superada por ese vaivén entre la bufonada y la seriedad dramática. Las figuras que rodean al tipo del avaro son todas atraídas por la aguja magnética del loco Harpagón. Este llora, ríe, se desespera, quiere ahogarse porque le han robado su cofre, pero luego se esfuma el drama. Comedia, y sólo comedia bufa es la obra en cuestión. Si Harpagón es un tipo dramático, ¿dónde está su pasión ante el amor que sueña, si sólo con el ofrecimiento de que se le devolverá el cofrecillo es feliz? Harpagón baila y ríe como un niño; olvida lo que él creyó un amor sólo con volver a acariciar su cajita de oro. ¿Para qué? Para luego, otro día, algún día que ignoramos, seguir jugando al escondite por el jardín y por la sala, apagando velas para ahorrar y... sabiendo que el cofre es sólo un juguete que le da vida. Ridículo, grotesco, ignorante de sus defectos; ésta es la comedia y éste es el ejemplo. Los despojos humanos de este pecado capital, que goza con tener lo que no le sirve para nada, quedan ahí, pisados por la risa. En este sentido Harpagón es un alucinado, un símbolo, que va por el hilo de la felicidad sin advertir los abismos que se abren a sus pies." (7)

Otro dramaturgo Marcel Achard, uno de los autores contemporáneos franceses más interesantes llevó al escenario madrileño una de sus obras más representativas, El pirata. Se puso en escena el 10 de abril de 1945 en el María Guerrero. Se trata de una comedia en tres

actos.

Todas las obras de Marcel Achard tienen un sello de originalidad que trasciende en bellas sensaciones filosóficas y poéticas. También, entre este tipo de sensaciones, nos ofrece Achard una ligereza llena de encantos, una sutil ironía, un bello estilo romántico, aderezado con los más modernos atractivos. Así, Voulez-vous jouer avec moi?, La belle manière, Dominó, La vie est belle, y su famoso Jean de la lune.

Esta comedia, El pirata, es, como recalca nuestro crítico, una deliciosa obra, llena de luminosas escenas, difícil de desarrollar con limpieza y claridad, y está conseguida con suave tono y acentos brillantes.

"... El pirata ha sido el título que Conchita Montes ha dado a El corsario, que así se llama en el original francés. Y ésta es una sucesión de escenas en las que se doblan y transparentan el pretérito y el presente, la realidad y el deseo, las memorias y las esperanzas.

Para buscar este juego del tiempo - ya conocido en otras obras extranjeras y españolas - Achard recurre a un pasaje de cierta historia de piratería para sobre él figurar la realización de una película en la actualidad. En los estudios del cine se reproduce la cámara de una nave corsaria, y el recuerdo de lo que la historia fue se reproduce también en cuadros que alternan con la verdad de los sucesos..

Parece que el autor quiere anunciarlo así cuando al comienzo de la obra repite: < < ¡La verdad, hay que volver a la verdad! > > Es decir, que esta verdad de la vida que es lo que se fue y no se conoce en presencia puede ser conquistada por sueños. Los personajes sueñan. Los amantes sueñan por conquistar lo que no son, por buscar hechos lejanos, en el misterio de las sombras. Primero la muchachita inglesa que a bordo de la nave

pirata, a la luz de la pálida luna, es amada por encima de la realidad y de la circunstancia adversa misma, y más tarde, Cano Gloria, actriz llena de complicaciones, de enredos psicológicos, que se mezclan con las sentimentales voces del actor Frank O'Hara y lejanamente con el Kid de la piratería.

El autor, como contrapartida de la historia, de la realidad, del suceso pasado, nos da la ficción. Pero he aquí que la ficción alcanza la realidad más bella. Porque la realidad es el amor, y más aún, el amor que se interrumpe con las palabras ligeras de los estados circunstanciales. En los estudios la vida pasa como un deseo de logro material. Mientras, en las almas que sueñan, que han ido conquistándose por el sueño, lo que fue y lo que queda es el suspiro hecho carne de pasión y de melancolía.

Hay un momento en El pirata, tan lleno de interés como de profundidad, y es aquel en que los enamorados vuelan por encima de la ficción y luchan por conocerse. Es el enigma del mundo que, prendido al extraño desfile de las cosas, las confunde y las anima, las embriaga y las rechaza.

Buscando pues el autor este juego de sensaciones, va directamente al tema dramático, lo resuelve con ligereza y armonía y deja un suave perfume de melancolía y de escepticismo que resplandece en romántica sucesión de escenas y de sentimientos." (8)

Celos de Luis Verneuil se estrenó en París el año 1927. Desde esta fecha hasta la de su representación en Madrid (el 5 de abril de 1947) esta obra de dos personajes no ha cesado de representarse por todo el mundo. Ha sido un éxito constante y al mismo tiempo el modelo de obras de este tipo en lo que se refiere a una síntesis de personajes, con los cuales se aborda un tema importante, general y amplio, y según el cual parecen vivir ante el espectador

un mayor número de personajes. Pero, en definitiva, ¿cuál es el tema abordado en esta obra?

"El tema de Celos aborda con sencillez escénica asombrosa una serie de momentos que culminan en el drama, y hasta llegar a éste toda una serie de escenas va envolviendo a intriga con verdadera pasión. La sencillez de su comienzo no parece que el autor llegue a disponer de tantos elementos, tanto vitales como escénicos. La obra, que se inicia con el reciente matrimonio de los dos únicos personajes, en una incipiente escena de celos, va subiendo el tono y el carácter de la obra con una habilidad prodigiosa. Y así, el nudo de la misma se desvía hacia lo policíaco, hacia lo misterioso, en una alternativa de equívocos, hasta llegar a un final claro y contundente.

En verdad que es muy difícil superar el sentido y el desarrollo de la obra con elementos tan simples. Celos es la obra que puso de moda este tipo de comedias de dos personajes, y Verneuil, tan magnífico en todas sus producciones, logró en ésta la aprobación universal. Pocas son las ciudades del mundo en las que esta obra no se haya representado. Verneuil realizó el prodigio de llevar un asunto difícil con una ligereza, un aliento, una sobriedad y una maestría que, sobre todo en su tiempo, había de ser una revelación. Y en cuanto a la técnica, tan desnuda de resabios, tan sutil y llana, va en todo instante al servicio de una intriga admirablemente lograda, sin el desaliento más mínimo." (9)

El 16 de septiembre de 1949, Jean Cocteau nos presentó su admirable obra, El águila de dos cabezas, obra que, durante mucho tiempo iba triunfando por los principales escenarios del mundo el suceso, la atracción, el éxito... Así acogió en sus críticas Manuel Díez-Crespo la obra: "Esta tragedia es poesía de teatro para el autor y en parte, para nosotros. Cocteau nos lleva a la tragedia - no al melodrama, como vulgarmente se ha dado a entender algunos

juicios anteriores al estreno de anoche -, nos lleva a la tragedia, pero a la tragedia en su pura y limpia desnudez. Este ángel de la poesía - ángel travieso - que es Cocteau ha posado sonriente y melancólico las ramas de la tragedia clásica para servir este modelo en sencillez de expresión, con cierto barroquismo interno. En esto estriba lo más moderno de esta poesía trágica. Porque en cuanto al desarrollo, es por su técnica elemental una obra desarrollada adrede dentro de unos canones antiguos.

Tiene mucha razón cierto crítico francés cuando dice que Cocteau es más moderno en sus construcciones de teatro clásico griego - Antígona, Edipo, Orfeo, Romeo - que cuando trata temas propios. Así Les parents terribles, El águila de dos cabezas , por ejemplo. Eso vemos en esta comedia en cuanto a un posible alarde de creación poética, escénica a la moderna. Hay en El águila de dos cabezas una técnica normal, sobre la que de vez en cuando se sienten las sacudidas de ese viento poético de su pajolero creador. En este sentido, Cocteau reúne los elementos más notables de la expresión trágica, maneja esos elementos con agilidad, amargura e ironía y lleva adelante el triunfo de la poesía, por encima de todas las glorias del mundo .Sobre este reino imaginario que Cocteau desenvuelve la acción de su obra, vence el huracán, el dulce y peligroso huracán del ángel de la poesía, ángel del amor y de la muerte, que hace temblar los corazones y las voluntades de este mundo.

Y he aquí al travieso ángel de Cocteau, embriagado de esencias, puro en esta tragedia rebelde, llevado de un clásico afán de normas, para ser una vez más, como el poeta Max Jacob le calificó una vez: < < Ni moderno ni antimoderno > > .

El águila de dos cabezas, bajo ese signo entre tradición y originalidad, es la última < < gracia > > de Cocteau fuera de corriente, y él, que respondió en la postguerra del 18 al signo más atormentado por nacer a lo < < nuevo > > , hoy, se desliza sencillo, acogido

a los elementos más conocidos del teatro de todos los tiempos, para cantar a la poesía con el aire más simple, más irónicamente clásico..." (10).

En cuanto a Knock, ou le triomphe de la Médecine, comedia de Jules Romain, estrenada en París el año 1923, fue estrenada poco tiempo después en Madrid. Se repuso, pues, el 26 de septiembre de 1950, siendo negativa su acogida por la crítica del momento:

"La comedia en cuestión - escribía Díez- Crespo - ya juzgada y vista por todo el mundo, tiene en estas fechas poco interés. Su calidad, más que de farsa satírica nos parece la de un juguete cómico, sin la desenfadada actitud de éste y con la ingenuidad de su mecanismo escénico." (11)

Knock, ou le triomphe de la Médecine es una consecuencia de la comedia sobre la sátira de los médicos y de la Medicina de su tiempo, y que Romain lleva a la farsa moderna entre burlas y veras, para demostrar que la audacia vence a la buena voluntad.

"El contraste entre el médico joven y el viejo, iniciado en el primer acto, que resuelve el autor, casi con un diálogo, se acentúa en el segundo acto, con más movimiento escénico, con un desfile de personajes de buena salud que terminan preocupados o enfermos por la impresión que reciben con la <<verdad de la Medicina>>.

El inventor del movimiento <<unanimista>>, Romain, parece también ofrecer aquí, en esta farsa, sus teorías poéticas y sociales, que ya en Premier livre de prière, y más tarde en su comedia L'armée dans la ville, daban el grito de los grupos sobre los individuos y cómo las entidades superiores arrollan al ser aislado.

La teoría de la vida unánime, realizada ampliamente en la novela grande, Les hommes de bonne volonté, triste como toda planificación sin esperanza de individualidades seriamente

triunfantes, constituye la personalidad de Jules Romain, por encima de su poesía y aun de su propio teatro. Cuando él habla de que avanza un alma nueva del hombre blanco y de que son las ideas las que ven y no los ojos, da el grito más con su invención extraña que con su técnica y su profundidad dramática.

Knock, ou le triomphe de la Médecine llega a momentos apoteósicos, quizá con exageración tanto en el propósito como en la manera de tratar el tema. Dicho sea con todos los respetos a estas alturas sobre la personalidad de Jules Romain, escritor y poeta de buenas calidades" (12).

Con La invitación al castillo, Jean Anouilh, el más joven de los autores dramáticos franceses estrenó por primera vez en España. Tiene ya dentro de la escena mundial un puesto de consideración, según el decir de la crítica. Esta obra fue acogida con muchos aplausos el día de su estreno en Madrid, el 13 de octubre de 1950.

"La invitación al castillo es, se dice, un cuento azul. Sabido es que Anouilh divide sus piezas, como Picasso, por ejemplo, sus lienzos, en rosas negras y azules. De las piezas de Anouilh nosotros preferimos las negras. En este juego de letras o de colores, a lo Rimbaud, las negras tienen mayor desgarramiento dramático, más autenticidad, aunque muchas de ellas caigan en la obsesión sexual y hasta en lo obsceno. A pesar de ello, como en Ardel, el éxito tajante y vigoroso, la habilidad del movimiento escénico, adquieren mayor soltura. En otras, como Antígona, el acento dramático, el tono de las pasiones, adquieren mayor grandeza. En La invitación al castillo, estrenada con buen éxito, hay, no puede negarse, ciertos pasajes sutiles dentro de una aparente ingenuidad, y en otros, en la mayoría, la aparente ingenuidad se queda en eso tan sólo. El movimiento escénico es rudimentario, a veces adrede y a veces sin querer;

a ello va siempre forzado el autor con esa dualidad de personajes que son mellizos Horacio y Federico, que por tener que ser encarnados por el mismo actor, y también por el ambiente de la comedia o cuento, recuerda en su técnica a ciertas operetas en las que el juego amoroso está logrado por el mismo simple mecanismo.

En La invitación al castillo hay, indudablemente, pasajes de fina ironía, sutiles trazos de humor y gracia. Los personajes, sin novedad alguna, responden a símbolos oportunos, y las escenas de sabor pintoresco amenizan alegremente este llamado cuento azul" (13).

El 8 de noviembre del mismo año se puso en escena una obra de Georges de Porto-Riche, Le vieil homme. Hace aproximadamente un siglo, en este año de la puesta en escena de su obra, que nació el autor en cuestión, el gran dramaturgo francés. Y si en esta fecha sus temas son populares, el hecho de que éstos comenzaron a escribirse por él en pleno siglo XIX, revele su condición de precursor. A fines del siglo XIX ya tenía Porto-Riche dos grandes volúmenes de teatro, bajo el título de <<Théâtre d'amour>>, en el que ya estaban las tesis y motivos escénicos, de complicados matices espirituales, que más adelante habrían de constituir el llamado teatro psicológico.

Porto-Riche escribe y estrena hasta ya entrado el siglo. Según la crítica, su teatro sigue siendo desconocido del gran público español. De traducciones españolas, parece que no existe más que una, y para eso tampoco puesta en escena: ésta es la que hizo hace bastantes años el gran poeta Jorge Guillén, de Amoureuse, es decir, de la que <<situó>> auténticamente al dramaturgo que nos ocupa.

De él dice Manuel Díez-Crespo:

"Es Porto-Riche un escritor de mucho talento dramático e insistiremos en su arte de

precursor del teatro moderno, de sutiles y fines matices psicológicos; y, sobre todo, en que a estas alturas, es decir, al cumplirse el siglo de su nacimiento, todavía nos resulte interesante, fuerte, de rasgos tajantes y poderosos, de ironía suave..." (14).

En cuanto a la obra en sí misma, la crónica sólo se limitó a lo siguiente: "Le vieil homme se representó con algunos cortes. La comedia original consta de cinco actos y la versión de anoche sólo tiene tres. Se trata pues, de un resumen de este intenso drama de pasión, que tiene honda y misteriosa psicología de vida y de muerte" (15).

Las últimas piezas en ponerse en escena en esta década en cuestión son On ne badine pas avec l'amour, de Alfred de Musset, y Phèdre de Racine, representadas ambas por la Compañía de Arte Dramático Francés, el 11 de noviembre de 1950.

On ne badine pas avec l'amour (traducimos por < <no hay bromas con el amor> >) es una deliciosa y cautivadora obra de amor del dramaturgo romántico francés por excelencia. Ésta es su primera obra escénica importante, escrita a los veinticuatro años, en unos momentos de desgarradora pasión. Son los meses que siguen a sus desventuras amorosas con Georges Sand y cuando de vuelta a Venecia, donde han decidido vivir separados, vuelven los celos y arde el poeta romántico en nueva pasión. Así pues, no hay bromas con el amor. El poeta, tras sus devaneos y ligerezas, cae rendido. Ironía, pasión, arrepentimiento. He aquí, desprendida de la flor natural del corazón del poeta, la flor escénica de esta obra.

Según el testimonio de nuestro crítico, "la obra, a pesar de la juventud de su autor, tiene fragancia, pasión, melancolía, bellas palabras, henchidas de madurez en cuanto a conocimiento del mundo y de la vida. En Francia sigue siendo, obra de repertorio en su

primer teatro, <<La Comédie Française>>, y las principales compañías no abandonan estos amores de acamille y Perdicon, tan hondos como equívocos" (16).

En cuanto a Phèdre, del clásico por excelencia, Racine, inmortal <<tragedia de cámara>> fue puesta en escena la misma noche que la obra arriba mencionada, y conoció muchos aplausos al final de la representación. "Es - en opinión de Díez-Crespo - la madurez del genio francés. En el prólogo a esta obra, Racine dice: <<Si los autores pensaran en instruir a sus espectadores, tanto como en divertirlos, ésta sería la auténtica intención de la tragedia>>. Y parte de la antigua, no de la Fédra de Séneca, sino del Hipólito de Eurípides, para componer estos cinco actos, que esculpe en mármol, confino acero y dulces lágrimas.

Esta es la gran mezcla del clásico: pensamiento y sentimiento, intelecto y pasión, arquitectura y sangre. Racine nos ofrece esta maravillosa figura de Phèdre como símbolo de pecado y de penitencia, frente al egoísmo cerrado de Oenone, hasta conseguir uno de los más complejos personajes de la escena mundial. Trae la belleza griega al espíritu de la Corte de Luis XIV, y el poeta cortesano contruye la tragedia moderna. Esta es la línea que luego, con suaves ironías, con poesía, filosofía y arquitectura de hoy, habría de continuar el más interesante de los comediógrafos modernos: Jean Giraudoux" (17).

Con que el teatro francés representado en los coliseos madrileños en aquel entonces fue, en la mayoría de los casos muy del gusto del público, y también fue, en su inmensa mayoría, positivamente valorado por la crítica del momento.

V-2. El teatro inglés.

Son casi unas veinte obras representadas en los escenarios de Madrid, por lo que a la producción dramática inglesa se refiere. Y por encima de todos los dramaturgos, está el clásico e inmortal Shakespeare, con seis obras en total. He aquí las obras en cuestión por orden cronológico: La tragedia de Macbeth, de Shakespeare, (tragedia, 1942 y 1943); La herida del tiempo, de J. B. Priestley (comedia, 1942 y 1943); Romeo y Julieta, de Shakespeare (tragedia, 1943); El hombre que cambió de noche, de Edgar Wallace (comedia, 1944); Otelo, de Shakespeare (1944); Al llegar la noche, de Emilyn Williams (comedia, 1945); Sueño de una noche de verano, de Shakespeare (1945); Un espíritu burlón, de Noel Coward (comedia satírica, 1946); Ricardo III, de Shakespeare (1946); Mis maridos, de Sommerset Maughan (comedia, 1946); Miss Ba, de Besier (comedia, 1947); El tiempo dormido, de Benn W. Levy (comedia, 1947); El mercader de Venecia, de Shakespeare (1947); Cuando el trigo es verde, de Emilyn Williams (comedia, 1949); Desde los tiempos de Adán, de J. B. Priestley (comedia, 1949) y Yo soy el camino, de Jérôme K. Jérôme (comedia, 1950).

El teatro de Willam Shakespeare, por su universalidad, ocupó un lugar muy destacado en el teatro inglés en particular, y mundial en general. Sin embargo los otros no carecen nada de interés, como por ejemplo la comedia de J.K. Jérôme que arriba ya hemos mencionado y que vamos a ver a continuación.

La tragedia de Macbeth. Se puso en escena el 11 de febrero de 1942 en el Español, y la realización escénica fue obra de Cayetano Luca de Tena.

Es Macbeth la ambición, la tragedia más sublime del dramaturgo inglés, en la que su nervio dramático, entre la verdad histórica y la bella fábula, se ennoblecen con caracteres dramáticos y épicos dentro de la más deslumbrante hermosura. Es de todas las obras del < < dulce cisne del Avón > > como le llamaba Ben Johnson, la que los personajes hablan y sienten en una lucha más violenta y profunda entre las luces y las sombras de las más violentas pasiones. Manuel Díez-Crespio la considera como una "obra de misterio, de ejemplo y de madurez sespiriana, que pertenece al ciclo en que la vida del dramaturgo tiene ya un tinte de melancolía serena y rebosante de conocimiento." (18)

Otelo se puso a escena el 16 de diciembre de 1944 en el Español. Escribió Shakespeare esta tragedia, tal vez la más real y humana de todo su teatro en su línea general de grandeza y concepción, ya entrado en su madurez. El genio estaba ya en posesión de todos los secretos de la vida y del mundo. Conocía de los azares de la amistad y del amor; había probado la dolorosa suerte de muchas desgracias. Shakespeare, en ese momento - año 1604 - había estrenado Hamlet y operaba ya sobre valores humanos escénicos, completamente maduro en el arte de la poética, de la nostalgia y del conocimiento.

La génesis de la tragedia, nos recordó Manuel Díez- Crespo, "está en el cuento titulado Un capitano moro, que es la novela VII de la década III. Shakespeare puso los nombres a los personajes, a excepción de Desdémona, y sabe sacar de un ingenuo relato el más violento drama de pasión y de celos que han visto los siglos. A ello hay que añadir el magistral desenvolvimiento de la tragedia, la situación de los personajes, el mundo entenebrecido por la violencia de las almas, la pintura del ambiente veneciano, la derrota de la Escuadra otomana; la sinfonía de amor y de poesía, entre los canales y el cielo; la canción

y el poema unidos en la majestad del universo, que desarrolla su enigmática calma, mientras en la tierra arden los corazones, avivados con sangre y lágrimas." (19)

Sueño de una noche de verano fue puesta en escena el 7 de diciembre de 1945 en el Español, con la adaptación de Nicolás González Ruiz, y la realización escénica de Cayetano Luca de Tena.

De todas las obras de Shakespeare, ésta, según parece, es la más felizmente ligera. Sueño de una noche de verano, como suele llamarse en casi todas las traducciones, excepto en la de Astrana Marín, que la titula Sueño de una noche de San Juan.

Esta obra ha sido llevada por primera vez a la escena española por Nicolás G. Ruiz. Y se representó en el Español con mucho éxito.

Según la crítica, la delicia poética de Shakespeare colma todas las ambiciones posibles en esta obra. Es como "un apocalipsis minúsculo y grotesco; <<sueño>> de un dios embriagado de néctar", como dice Paúl de Saint Víctor en su obra Las dos carátulas.

"La noche de luna en el bosque encantado preside este sueño, que tiene su emplazamiento mortal en la vieja Atenas. Y todo es un radiante fulgor plateado de esa proyección constante de la luna en el bosque, en el Puck se desliza <<como un fuego fatuto>> y juega con el sueño y la realidad como un diablillo capaz de urdir las más ingeniosas, sutiles y graciosas tramas.

Dice el maestro Astrana Marín que esta ficción tiene raíces en La vida de Tereo, de Plutarco; en las Metamorfosis, de Ovidio, y el entremés que representa los menestrales recuerda La Diana, de Montemayor.

Pero he aquí que lo grandioso de esta ficción está en la misteriosa fuerza poética que el genio de Shakespeare levanta para jugar con las hadas y la luna, con el bosque y el aterciopelado césped, en donde la gasa y los tules se confunden con los átomos de esa brisa elocuente de la noche en el bosque.

Hay varios argumentos que se entremezclan en este alto sueño de poesía y de amor. Celos y tragedia, ironía y burla, baile y canción, metamorfosis de todas las cosas en el sueño, o bajo el sueño, guiados por la varita mágica de un pequeño dios, entre las ramas de árboles como espectros.

Sueño de una noche de verano, en donde todos van a coger ese trébol ideal que la felicidad ofrece a distancias estetares, y que el mundo sencillo del amor logrado alcanza con sólo levantar la débil mano. Poema de grandiosas dimensiones, nos da en su sencillo juego el nacimiento ingenuo de las cosas que el hombre pretende realizar. El trabajo de los menestrales, era ingenua ficción que realiza su comedia, dentro de la propia comedia, es la más divertida trama del esfuerzo de los hombres en la gran comedia humana. Shakespeare nos da la medida del hombre vulgar, con burla y desenfado llenos de la mayor gracia. Coloca el espejo mágico de su invención irónica, para hacer ver el alma de los seres, fuera de la alta razón. Y sobre todo: celo, burlas, pasiones y encantos, la noche. Es noche que enreda su música en el vuelo de las hadas, con las que juega un dios embriagado de néctar..." (20)

Ricardo III, la última pieza del genio inglés de la década en cuestión se presentó al público madrileño el 13 de diciembre del 46 en el Español, con la versión otra vez de González Ruiz. Para darse perfecta cuenta de esta tremenda tragedia en Ricardo III, el espectador moderno tendría que conocer a fondo la historia de este reinado, en el que el

egoísmo, la vanidad, la deformidad física y moral se unen en una persona para arrancar con el más hondo resentimiento hacia el poder. El poder lo alcanza Ricardo III merced a crímenes monstruosos y a venganzas llenas de tenebrosa pasión.

"Todos los crímenes de Ricardo III, todas sus contiendas y todas sus tenebrosos caminos de perfidia se ofrecen al espectador en un verdadero alarde de espectacularidad. Obra de pasiones y celos, nos da la medida del genio en este laberinto de poesía y de fiera humana, hasta que las grandezas de la paz unen las dos rosas en la legítima autoridad de Enrique VII, que inicia la dinastía de los Tudor. Los dos símbolos del mal que Shakespeare quiere pintar en su obra general, Yago y Ricardo III, éste se lleva la palma de las tinieblas. Es el horror, el tormento, el recelo sanguinario, la perfidia a que le lleva el resentimiento. Pero, como dice Astrana Marín, Shakespeare, en esta obra, se anticipa a la estética que proclamase más tarde Schiller en cuanto a la realización teatral de obras históricas. Shakespeare brinca los crímenes y el horror a la más alta poesía para superarse, e incluso altera episodios históricos con tal de que la belleza sobresalga y domine. Pero justo sea decir que hay en el Ricardo III una función moralizadora, un ejemplo para las conciencias - en un canto constante - y su proclama final de la paz bajo los estrellados cielos." (21)

La comedia del autor inglés Emilyn Williams, Cuando el trigo es verde, precedida de gran fama ya en España, por su interpretación por una gran actriz, Ingrid Bergman, luego su paso al cine y, por fin, primer premio de teatro, se puso en el escenario madrileño el 28 de enero del 49, con más éxito de público que de crítica . La traducción "muy bien hecha" fue de José Luis Alonso. Sin embargo Manuel Díez-Crespo encuentra esta comedia "nada fundamental en la historia del teatro, ni en la del teatro inglés", para añadir después: "Si

acaso, en este país, dado el tema que en la comedia se plantea, puede tener algún atractivo desde el punto de vista sentimental, localista, por lo que en la comedia se refiere. Esto es, la incorporación a la cultura, a la vida civilizada, de la región minera del País de Gales en los primeros años del siglo. La llegada a estos lugares de cierta mujer, todo ímpetu, fe, amor y consuelo para los que carecían de luz espiritual y casi material, arrancando de las entrañas de la tierra a los pobres hombres que allí trabajan. Entre éstos hay uno que sobresale, y alrededor de sus inquietudes, dudas y esfuerzos gira la obra, hasta que su triunfo se decide, teniendo que dejar, por consejo de la maestra, un hijo abandonado para que este < < percance > > no rompa su línea proyectada hacia la inmortalidad. Prescindiendo - que ya es prescindir - de la moralidad del consejo desde el punto de vista estético, ese salto por encima de las < < circunstancias > > está mucho más bellamente logrado, más hermosamente resuelto, en La noche del sábado de nuestro Premio Nobel; recordemos la escena de Imperio al final de la obra. Esto, en cuanto a la tesis final; en cuanto a la peripecia que antecede al acontecimiento, no pasa de ser vulgar, y su desarrollo, revestido de los tópicos más inocentes.

Conste que llamamos tópicos a lo de fundar escuelas; esto nos ha parecido siempre una idea excelente; y ojalá continúe en el ánimo de todos. Fundación de escuelas primarias, medias y superiores. Pero en las que se estudien bien las literaturas de todos los tiempos, a ver si de una vez nos vamos enterando donde termina lo < < nuevo > > y donde comienza lo vulgar." (22)

Con Yo soy el camino, comedia de Jérôme K. Jérôme, que conoció momentos apoteósicos en su estreno en Madrid el 19 de abril de 1950, terminaremos la revista al teatro inglés puesto en los escenarios madrileños en la década que nos ocupa.

La fina ironía del novelista y comediógrafo inglés llega a esta obra, Yo soy el camino con gran aliento religioso, en el que tampoco falta un suave humor, según observa nuestro crítico. Existe en esta comedia, opina Díez- Crespo, todos los elementos necesarios para instruir, aleccionar y emocionar con verdadero deleite.

"No existe en Yo soy el camino el énfasis. El autor saca de los pasajes evangélicos el modelo. Sencillez, armonía, ejemplar medida entre pensamiento y sentimiento. Así, dentro de una comedia de ambiente moderno, sin latiguillos, sin parrafadas, hay un desfile de personajes todos con su pecado, y que puede, a su vez, simbolizar cada uno la cadena de < < casos > > de la Humanidad.

Dentro de un marco realista, Jérôme sube al misterio. Y una imaginación tan alta como las escenas. Pudiera argumentarse en contra del desarrollo que todo ocurre con excesiva rapidez. Mas la necesidad de simplificar la acción así lo exige, y dado el personaje misterioso que interviene, de su altísimo poder puede esperarse la consagración de los espíritus.

Yo soy el camino puede decirse que es un canto llano a la reconciliación. Los seres que discurren por esta obra están, en un principio, sumidos en una lucha sin cuartel. Cada uno con su odio, con su egoísmo o con su desgana. Más tarde, gracias al ser que de manera plácida simboliza a la Divinidad, van entrando por el verdadero y único camino. Comedia de paz, de amor, de verdad, de optimismo sereno y consciente, subyuga por su claro estilo, por su amable amistad, por su humor en alas de un concepto religioso que sin grandes pretensiones de evangelización penosa para un gran público, la conquista alegremente, no sin ser duro el latigazo que de vez en cuando llega.

Es digno de resaltar en una obra de muchos personajes como es ésta, en la que cada uno tiene su misión y su designio, como todos están perfectamente dibujados y ninguno se

escapa de la mano de su inventor. La armonía preside desde el principio hasta el fin . Más exactamente: en los dos primeros actos, que son los fundamentales de la obra, ya que el tercero es más bien un epílogo, que ordena ante el espectador el juego de misterio y de paz a que el autor pretende llegar con su bella tesis" (23).

V-3. El teatro italiano.

El teatro italiano ocupa, numéricamente hablando, el mismo lugar que el inglés, y las obras puestas en escena fueron diversamente acogidas, según el autor y según el género presentado. Los más destacados de ellas son, por orden cronológico: Retazo, de Darío Nicodemi (1942); El ayunador, comedia de Enrico Fulchignoni (1942); La enemiga, comedia de Darío Nicodemi (1942 y 1943); La muerte en vacaciones, comedia de Alberto Casella (1943); La sombra, de Darío Nicodemi (1943); El verdadero amor, versión de la comedia de Victoriano Tardou, Divorciémonos (1944); Dora la espía, comedia de Victoriano Tardou (1944); Las garras de la fiera, comedia de Guillermo Ciannini (1945); El alarido, comedia dramática de Alejandro Stéfani (1945); La diadema, versión española de la obra original, L'aigrette, de Darío Nicodemi (1945); Una mujer entre los brazos, <<vodevil blanco, comedia ligera, dinámica, suelta, intrascendental>>, de Matarazzo (1945); Por usted, al Danubio, comedia de Nicola Manzari (1946); Juanito, fantasía cómico-sentimental, de Bekeffy y Stelia (1949); La verdad de cada cual (1949) y El gorro de cascabeles (1949), ambas de Luigi Pirandello.

La primera obra italiana que se puso en Madrid en esta época fue la de Enrico Fulchignoni, El ayunador, llevada a la escena por el T.E.U. "con una altura de pensamiento en su expresión literaria y una nobleza renovadora en la elección de obras y en su manera de darlas al público." Se estrenó pues esta obra, en el Español, el 6 de mayo del 42 con mucho éxito.

El autor de esta obra, Enrico Fulchignoni, pertenece a la joven generación fascista italiana. Ha sido autor elegido por los Grupos Universitarios fascistas, que suelen todos los años dar obras de autores jóvenes en su teatro para dar a la escena italiana un tono vivo de juventud e interés, dentro de un ambiente moderno.

"El ayunador es una comedia en un acto, de ambiente circense, en el que dos generaciones se enfrentan bajo las lonas y bandoleras de un circo ambulante. Los jóvenes van con brío lanzando sus proclamas y sus voces en los descansos, mientras los mayores ven con horror cómo avanzan con ímpetu y coraje los muchachos, a los que atribuyen osadía porque no usan la lenta y usada prosopopeya que, a su vez, resulta indispensable. Mientras tanto, un personaje de circo, que permanece en una escucha bajo su máscara del hambre: es el ayunador. Cincuenta días sin comer ni beber. Algo nuevo, algo original para el público.

El hombre que no come; ¡ se gana la vida sin comer! Y he aquí que el pobre ayunador no come porque no encuentra manjares que le alimenten, porque quiere algo más que la materia de cada día, y es un drama entre luces y chafarriones, entre chistes de < <clowns> > y de payasos. Por eso un día, tal vez el más alegre para él - cuando los demás creen que es el más dramático - sale de su urna, llama a unos compañeros y les habla de una voz que nos habla desde el momento en que nacemos. Y esa voz ¿qué es? ¿De dónde nos llama? El cuerpo se desasosiega y no se siente nunca feliz. Desde el fondo pide algo más

que la materia que nos rodea. Por eso siempre está desfallecido; porque no es el hambre de pan y de carne lo que le hace debilitarse, sino esa llamada infinita que por todas partes nos llama, y a la que algún día cedemos cuando la sangre dobla sus tallos ante el viento perecedero de la materia. El ayunador pide volver a la urna, para dar su respiro ante la luz no usada del amanecer eterno. Unos payasos, cruzan ante él y sonrén. <<¡Ya está durmiendo el ayunador!>>, dicen" (24).

Manuel Díez-Crespo ve la comedia de Fulchignoni como una forma moderna de las primitivas tesis medievales en cuanto a su posición ante el mundo y la vida. "Toda la serie de misterios de los ideales de la Edad Media tienen como fondo ese escepticismo ante la belleza material, que en un momento arrebató al hombre hasta hacerle llegar al calor más intenso, para luego desmoronársele en las manos la belleza humana que enardeció sus venas. En el mismo fuego quedan fundidas la realidad material. En este sentido El ayunador está impregnado de un fino ambiente espiritual y humano, en su forma más descarada, más triste, más sincera, más al descubierto en su ambiente, diverso y vivo. Sus escenas transcurren ligeras, y el drama y la pura comedia alternan en juego nuevo, claro y alegre" (25).

Aparte de esta obra de Fulchignoni, el maestro del teatro moderno, el insigne escritor italiano, Pirandello nos ha llamado la atención con dos de sus obras que no dejaron indiferente al crítico por una u otra razón: La verdad de cada cual y El gorro de cascabeles; favorablemente acogida la primera, y censurada la segunda.

La verdad de cada cual, se ha vuelto a poner en Madrid el 22 de abril del 49. El tema central de la obra pirandellana, el juego entre ficción y realidad, que tiene como cúspide Los seis personajes y el Enrique IV, trae a esta comedia - al juicio de nuestro crítico - un

divertido y dramático suceso. No es dentro de la obra de Pirandello, observa Díez- Crespo, esta comedia. "Lo sería si el autor italiano no hubiese alcanzado cimas más altas en otras creaciones. Y ésta, al fin y al cabo , es una consecuencia o un preludio, según se mire, de la madurez de otras meditaciones, logradas con admirable arranque de creación, en la técnica que había de dar tantos frutos - frustrados la mayor parte de las veces - en el teatro contemporáneo de humor y tragicómico" (26).

Por lo que se refiere a la obra, el tema está relacionado con la realidad y la ficción, y según parece, está plenamente logrado en el centro de la producción de Pirandello y llevado con verdadera obsesión a lo largo de su teatro, adquiere en esta obra caracteres de farsa. Y, dice el crítico, "de esta manera, en el ritmo, en el desarrollo, es aceptable su tesis. Tesis llena de encanto en su equívoco, en su propósito burlesco y humorístico, por el cual se va a lo dramático sin reproche. Porque en la forma normal de comedia dramática, no podría sostener la <<verdad de su mentira>> ni <<la mentira de su verdad>>. Es decir, que hay en la vida verdades objetivas, que, si bien no están al alcance inmediato de todos las inteligencias - afortunadamente -, si escritas ante la razón superior, como desenlace lento de últimas razones.

El autor aquí, mediante un juego lleno de deliciosas y equívocas presencias, sitúa a una serie de personajes, llenos de curiosidad sencilla ante los problemas del mundo, y éste se les presenta con un diálogo de caridad, de apariencias, que no acaban de convencer a los ingenuos y eternos curiosos. Y cuando el desenlace de estos sucesos parece llegar, todo vuelve a quedar abierto al misterio, pues la figura en torno a la cual la caridad y la comprensión se rendían en asombroso equívoco, desarrolla otra ficción, que tampoco ella entendía. Esta cadena del mundo, con su ansia de verdad, a la que no sirven más que

piadosas mentiras, tragedia y comedia a la vez, es llevada por el autor con prodigiosa sencillez, con admirable ritmo de humor. El complejo tinglado a que esto podía haber dado lugar es simplificado, con técnica desnuda, que llena con equívocos de disparate y < <ángel> > un mundo completo de filosofía y de gracia.

¿Dónde empieza la verdad? ¿Dónde termina la mentira? ¿Quién puede alcanzar la verdad? Y supuesto que ésta llegue, ¿en qué se diferencia, esencialmente, de la mentira?... Como decimos, esto con aire delicioso de farsa, no tiene reparos. Porque también el espectador aquí puede preguntarse: ¿Dónde termina la tragedia? ¿Dónde empieza la comedia? ¿Dónde termina el llanto? ¿Dónde empieza la risa? Ficción, realidad, llanto, risa, todo es uno y lo mismo, con bonanzas y procelas; todo normal dentro de la gran normalidad del cosmos..." (27).

En cuanto a El gorro de cascabeles, puesta en escena el 18 de octubre del 49, ha sido juzgado muy por debajo de lo que debiera ser. "No puede negársele a El gorro... ingenio. Lo que carece es de genio. El genio, dice Lessing, tiende a la sencillez; el ingenio a la complicación. Y este autor, sobre todo complicado, aparece aquí sin deshilvanar con sencillez la fábula. El tema, tan amplio, parece corto, por estar excesivamente centrado en un personaje" (28).

Comentando la comedia escribe Díez-Crespo:

"El genio de Pirandello gira casi en torno a realidad y ficción. Se ha hecho de eso el emblema pirandelliano. Se ha pensado y expuesto que es el creador de esta forma escénica que arranca en los Seis personajes y consigue por otros caminos el mismo efecto en Enrique

IV. Así es o así parece en sus deliciosos cuentos sicilianos, etc. En cuanto a El gorro..., comedia menor con respecto a las anteriores, el tema de la ficción que vence a la realidad, en esa lucha entre los dos <<fantoques>>, el que es sí y el que aparece, lo tenemos con anterioridad en el Leandro y el Crispín, de nuestro genial dramaturgo Benavente, en su comedia de polichinelas o fantoches Los intereses creados, y ante la cual nadie ha hablado de <<cuarta dimensión>>.

Es cierto que aquí, dice el autor y así aparecen en escena, los personajes son como muñecos que descienden de la comedia del arte; mientras que en ésta de Pirandello aparecen como hombres de verdad. Mas, ¿no son aquí, en El gorro de cascabeles, símbolos también de la gran farsa humana, que ante los procedimientos legales, serios, que hilvanan <<lo social>>, oponen, cuando es conveniente, la cuerda de la locura?

Pirandello, para dirigir estas notas que se desprenden de las acciones y hechos humanos y hacer posible una armonía que cubra los desafinamientos de cada situación, inventa sobre el personaje central el símbolo de las cuerdas de un violín con una cuerda <<seria>>, otra <<social>> y otra última <<loca>>; y ésta viene a ser el gorro de cascabeles, que triunfa con su alegre y sonora algarabía sobre la seriedad de lo social, cuando esto no responde a convenciones. La primera parte del primer acto y la segunda del segundo tienen los momentos más interesantes de la tragicomedia. Es decir, exposición y desenlace dan los momentos cumbres de la obra: la primera, con su razonado sentir; la segunda con su explosión. Todo, pues, gira alrededor de ese personaje, que, al fin y al cabo, es el que de manera ruda mueve los hilos de los muñecos que le rodean, y a ellos expone su sentir, en ellos descansa su dolor y a ellos, en fin, entrega a la ficción, para aparecer todo su drama, impenetrable en lo <<social>>, como digno en la locura. Sólo que en esta

obra, los débiles hilos de luna que traen la poesía del amor en la comedia benaventina, merced a los cuales no todo es farsa cuando la farsa acaba, no aparecen, con lo cual queda el pensamiento más crudamente desamparado" (29)

V-4. El teatro norteamericano.

El teatro norteamericano está representado por tres obras de mucho éxito, Navidades en la Casa Bayard, del dramaturgo y novelista, Thornton Wilder; Arsénico y encaje antiguo, de Joseph Kesserling y Electra, de Eugene O'Neill.

Navidades en la Casa Bayard, se puso en escena por la compañía del T.E.U., el 6 de mayo de 1942. Su autor, Thornton Wilder, es el célebre autor de la novela El Puente de San Luis, Premio Nóbel 1929. Se trata en Navidades en la Casa Bayard "de resolver en un acto - dentro de la misma decoración, y sin cambios ni pausas en el desarrollo - la sucesión del tiempo a través de diversas generaciones. Noventa años transcurren durante este único acto, en el que viven ante el espectador tres generaciones que realizan noventa comidas de Navidad en una casa burguesa del Nuevo Hampshire. El problema del tiempo está resuelto en sus transiciones por dos puertas: una, de luz negra, por la que salen los personajes que van desapareciendo. Así van pasando personajes, que hablan, que van repitiendo las mismas cosas, mientras en esta síntesis escénica del espacio y del tiempo transcurren plácidamente las horas que dan paso a la muerte y a la vida, para abrir sucesivamente puertas a nuevas historias.

Se trata de un bello ensayo, original y simplemente conseguido, en el que los más altos problemas van quedando resueltos entre la pura ironía y la sencillez dramática más digna. No tiene la obra altisonancias ni gestos extraños; sin ceder a finales de escena retóricos, ni a efectos fáciles de expresión, el humor y la palabra llana, dan emoción a las escenas, que de manera limpia y ligera quedan aisladas en la propia raíz que las anima" (30).

En la obra Arsénico y encaje antiguo, estrenada el 11 de octubre de 1945, parece que el autor, Joseph Kesserling - desconocido hasta el estreno de esta obra -, trata de burlarse de las obras policíacas. Kesserling utiliza para esto lo que los franceses llaman <<humor negro>>, y que más universalmente se conoce como humor macabro.

"En Arsénico y encaje antiguo se mezclan estos episodios con los poéticos. De esta manera los sucesos extraños aparecen como normales, dado el sentido y el arranque inicial. Se mezcla la locura aquí como instrumento escénico que alivia el peso de escenas frías - en su sentido más funeral -, para cortar con el cornetín de órdenes la estela sombría de los episodios altamente trágicos.

Asistimos en esta atmósfera de anormalidades y pesadillas a dos perspectivas escénicas dispares que corren paralelamente durante la representación. Por un lado, el criminal, perseguido por la justicia; por el otro, el inconsciente, tan dañino como el primero, pero que, dado su propósito bienhechor, es digno, si no de recompensa, al menos sí de ser considerado o analizado por otros caminos. El autor, los recluimientos finales, lo resuelve, uno, en la cárcel; el otro, en el <<Feliz Retiro>> (casa de salud).

Y he aquí que, esto sin pretensiones de filosofía - la obra es ligera y sencilla en su procedimiento -, tiene sus principios. He aquí la razón de la sinrazón, que personifican las

viejas con sus bárbaras crímenes, realizados con la máxima dulzura. Nadie sentiría el menor ataque de ir o de indignación contra este par de viejecitas envenenadoras por caridad y que horrorizan ante el relato de cualquier atentado. Por otra parte, el criminal - caracterizado a lo Boris Karloff - que va por el mundo en paz en número de muertos con las cándidas viejas.

La acción de la obra transcurre en una casa de Brooklyn (Nueva York). En el nocturno de Brooklyn, donde corren por las calles las iguanas que salen de las alcantarillas bajo la calavera de la luna, y el grito angustiado de los misteriosos personajes, las hermanas Brenset esconden en el sótano los cadáveres de aquellas personas que habiendo quedado solas en el mundo hay que aliviarlas con la muerte. El arsénico es el instrumento; el encaje, la poesía de unas manos, antiguas también, que tejen adornos y muertes.

Sorprende en esta obra su natural desarrollo. No hay gritos ni aspavientos. En esta especie de <<huerto del francés>> norteamericano se ha creado el mundo más normal. El ambiente macabro se ha hecho carne de felicidad en los que ejercen este menester, y la influencia de los espectros no contribuye en la acción a la mueca. Asistimos también a la ingenuidad. Así la joven Elena descubre las mayores monstruosidades en la casa sencilla y plácida y queda presa del terror en un principio, mas no hace sobresalir el grito.

Comedia o parodia, esto queda tan fundido, que quizá el final sea una tragedia plácida. Se juega con el terror o como con el encaje antiguo, y las mayores altisonancias se contrapesan con el humor; claro humor que a veces queda desvanecido en las sombras de ese misterio de Brooklyn y deja escapar por la chimenea de la cocina el humo negro para que esta obra resu-lte cautivadora en toda su normal anormalidad.

Decimos al principio que el cornetín de órdenes de un loco divide las escenas, marca las transiciones. El demente Teddy se cree el Presidente de los EE.UU., a veces, y otras,

cualquier otro personaje superior. El demente Teddy es un juego del autor, que viene, al fin y al cabo, a aclarar conceptos sobre la locura. En cierta ocasión dijo Jean Cocteau, refiriéndose a Víctor Hugo, que < < Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo > > . Kesserling juega con este concepto cuando en la casa el demente se cree encarnar personajes más superiores, y también alude, ante la sorpresa de algún normal, al por qué no ha de ser o puede serlo.

En este juego Arsénico y encaje antiguo presupone un entendimiento de movida escena, de divertida acción, de sorpresas misteriosamente plácidas, rejuvenecidas por una imaginación que resplandece por su hilarante fuerza expresiva" (31).

Eugenio O'Neill, dramaturgo norteamericano, no ha tenido muy buena suerte en esta versión de su Electra, estrenada en Madrid el 28 de marzo de 1949. Y no ha tenido muy buena suerte porque, siendo quizá la primera vez que no queda de ella más que el simple argumento. Según comenta el crítico, "el argumento de Electra no está mal. Pero lo interesante de esta Electra es, para el espectador, el desarrollo escénico, técnico, verbal, plástico, que un autor contemporáneo ha dado a uno de los mitos helénicos más importantes. O'Neill, que da a esta obra una extensión que en algunos teatros se ha representado en sesiones de tarde y noche, con un intervalo para que los espectadores pudieran cenar, y también, en otros escenarios, en dos sesiones de dos noches, ha quedado en esta versión reducido a menos de dos horas de representación. Es lamentable que un teatro, precisamente de ensayo, no haga la experiencia de dar esta obra en su totalidad. Aun con el grave riesgo del aburrimiento. Pero si se trata de dar a conocer obras de cierta importancia, difíciles de llevar adelante por una empresa, hay que < < correr > > con todo y cumplir con lo que se

ha escrito. Después vengan o no los rezos o críticas más o menos incondicionales.

... A excepción del argumento y alguna que otra escena lírica, de belleza innegable, la obra en general adolece de lentitud, de cierta ingenuidad retórica, y tiene un exceso de vocabulario no del todo fundamental.

Con respecto al argumento, no representa, sobre las tragedias griegas sobre este tema, nada personal en cuanto a una posible interpretación psicológica posterior a lo ya conocido en Esquilo, en Sófocles y en Eurípides. Hasta la fecha, el más <<avanzado>> - no el más exacto - en cuanto a interpretaciones del tema en cuestión ha sido Eurípides, que dulcifica un poco las furias de Orestes - lo que también trae O'Neill en ciertos momentos - y casa a Electra con Pilades, personaje que en Esquilo es el amigo fiel del hermano de Electra. Con lo cual hace desaparecer ese espíritu rígido, de lágrimas eternas, de venganza justa, sin posible felicidad en la tierra ni olvido de su padre muerto, que es Electra. Mas fiel a la verdad del mito, O'Neill no cambia el sentido, tan sólo el suicidio de Cristina - Clitemnestra - que en los griegos es vengada directamente por el hijo, Oreste. Queda tan sólo el fárrago de lo literario, no siempre afortunado, en profundidad, en encantos de invención.

O'Neill, en su Electra, trae bellos momentos poéticos que encaja en diálogos y personajes de mar. Así, aquí, padre, hijo, amigos, son marinos. Hay en la obra alusiones al mar que, dentro de la obra del dramaturgo norteamericano, no ofrece tampoco gran novedad. Sabida es la afición al mar de O'Neill y también su división de los hombres en dos, de tierra y de mar, así como su predilección por los primeros" (32).

El comentario de esta obra es una ocasión del crítico para pasar revista a la producción de O'Neill.

"Conociendo el teatro de O' Neill, en sus comedias más significativas, no creemos tampoco que esta sea su obra fundamental. Desde Más allá del horizonte, estrenada en 1920, y que significa su primer éxito de público. El Emperador Jones, preludio ya de ese teatro de caracteres verbales excesivos que culmina en Extraño intermedio, O' Neill va del teatro psicológico al teatro simbolista, siempre con una obsesión fatalista de la vida. En algunas, como En la fuente hay un panteísmo desolador; y es también su primer ensayo de este tipo de teatro de reconstrucción de temas. En Gran dios Brown, introduce la música griega; en Marco Millones relata la aventura de Marco Polo; en Lázaro reja, arranca con bastante personalidad del Lázaro del Evangelio... Queremos decir con esto que de no dar una obra completa, sin reducir nada, hubiese sido preferible alguna más breve, y quizá más interesante, pero menos ambiciosa, y también porque no es, creemos, en la Electra donde ha mostrado por primera vez ese deseo de trabajar con temas ya conocidos para superar marcas teatrales modernas" (33).

V-6. Otros teatros.

De manera general, podemos decir que el teatro de habla hispana ha sido prácticamente un teatro de divertimento. Ninguna novedad, ni en su técnica como en su desarrollo, ofreció en sus líneas generales. Sin embargo, al público le gustó mucho, ya que le permitió "reír" un poco, olvidándose momentáneamente de los problemas cotidianos que le acosaban.

Predomina en esta serie el teatro argentino, con El duerme y ella delira, comedia (1944) y Tres mil pesos, comedia (1947) de Darthes y Damel (1944); Viuda, guapa y estanciera, comedia de costumbres interpretada por Lola Membrives (1945); Los mandos se divierten de 7 a 9, comedia de "caracteres finos, tiene influencia de la comedia francesa", de Sixto Pondal y Alberto Olivari (1945); Al mando hay que seguirlo, comedia en tres actos, de Insausti y Malfati. "Poco asunto tiene esta obra; caprichoso y pueril el tema" (1949); El diablo vino a la sierra, comedia Premio Nacional Buenos Aires, de Loruro y De la Rosa (1949); Mi marido, el otro y yo, comedia de Collazo. "Poca novedades ofrece esta obra , tanto en el procedimiento y situaciones que plantea como en su trama" (1949) y La casa sin alma, comedia de Eduardo Pappo (1950).

Otras obras tenemos del teatro hispanohablante con los mejicanos Federico Gamboa, Entre hermanos, drama, y Nemesio García Naranjo, El vendedor de muñecas, comedia cómica (1949).

El teatro chileno está representado por Armando Mook, con su obra Del brazo y por la calle, comedia dramática (1946).

Otras obras hace falta mencionar en lo que al teatro extranjero se refiere, que si no son tan relevantes como acaso las que acabamos de ver, a lo menos no carecen de algún interés que merece subrayar .

El teatro húngaro está representado en su mayoría por Ladislao Fodor y Vaszary, con su teatro de costumbres que, si no aportaron novedades significantes al teatro en general, han cumplido mucho su misión de entretener, y fue muy del gusto del público. Podemos

mentar las obras siguientes: De Ladislao Fodor, La señora sueña, comedia, 1943; Sexteto, comedia, 1947 y Ruleta, comedia, 1949.

De Vaszary, Me casé con un ángel, < < fábula escénica > >, 1946; Agua en los bolsillos, comedia, 1948 y Sólo vivimos un día, comedia, 1949..

Otras obras tenemos como El Cisne, "bellísima comedia" de Franz Molnar, 1944; Marcelo y Marcela, comedia de Pablo Barabas y Mi querido ladrón, comedia, 1944, cuyo autor ignoramos.

Como se ha podido notar, la crítica no le dio mucha importancia al teatro húngaro, y nada pudimos encontrar en nuestras investigaciones que haga falta mencionar aquí.

El teatro alemán está presente con obras como Militares y paisanos, estrenada en el Alcázar el 4 de agosto de 1950. Se trata de la famosa comedia alemana que hace más de medio siglo el regocijo de todos los públicos de Europa, y llegó a España según versión de Emilio Mario, hijo, y por las simpáticas e ingeniosas ocurrencias de Vital Aza también. Se repuso por la compañía < < Talia > > y la obra tuvo la más fervorosa acogida; "delicia de nuestros abuelos y probablemente de nuestros jóvenes de hoy" - escribe Díez- Crespo.

Anteriormente se pusieron obras como Llegada de noche, comedia de Hans Rothe (1942), La voz amada, comedia musical, también de Hans Rothe (1943). Todas conocieron un éxito relativo de crítica, y acogida apoteósica por parte del público.

Años más tarde, el público presenció la representación de La conjuración de Fiesco, de Schiller, versión española de Eduardo Marquina. Fue el 2 de mayo del 46. Según las notas

de la crítica, la obra en esta adaptación española está escrita en verso; verso agudo, sonoro y brillante, que culmina en encendidos diálogos de pasión y que mantiene la escena en todo su dramático interés, con sincero afán de actualizar en algunos pasajes la lección social y política que el texto original envuelve.

¿En qué estriba el interés del texto? A juzgar por los comentarios de M. Díez- Crespo, "no sigue la obra, ni en Schiller, ni en su adaptador Marquina, el proceso histórico genovés de Fiesco al pie de la letra. El suceso político del siglo XVI, en la República de Génova, entre Andrea Doria y José Dudovico Fiesco, es el trampolín del poeta Schíller para saltar hacia su ideal estático: es la preocupación fundamental entre materia y forma, entre pasión y acción, en toda la obra del gran poeta alemán, que toma la belleza como estado secreto - dice Schíller en una de sus cartas sobre la educación estética -, el verdadero secreto de la maestría en arte consiste en que la forma aniquile a la materia. El hombre ha de conquistar, para realizar su ideal, su humanidad estética. Esto es lo que lleva por delante Schíller siempre como obsesión que se advierte a lo largo de sus veintisiete cartas sobre estos motivos anhelantes de educación y dentro de lo bello. Incluso las apariencias en el mundo moral, que él las admite siempre que sean apariencias estéticas.

La conjuración de Fiesco tuvo que ser, pues, un principio de <<apariencias estéticas>>, de formas superiores, en lo moral y en lo histórico. De aquí sus desviaciones, que si se alejan de lo que es exacta realidad, se acercan en todo instante a lo que del hecho original tenía que desprenderse como lección trascendente. De aquí sus importantes consecuencias. Drama de pasión, casi en contra con un principio del propio Schíller, provocó la pasión más alta: la política. Schíller había dicho en su carta número 22: <<Un arte bello y pasional es contradicción, pues el efecto constante de lo bello consiste en que nos libre de

las pasiones. > > Casi en contradicción, porque aunque, en efecto, el propósito fue y es ése, mostramos hasta qué extremo la fuerza de las pasiones nos lleva a resultados contradictorios y negativos, el momento político de su tiempo, tomando el árbol por tronco, y no por la raíz, pretendió transplantarlo a principios contrarios en la moraleja de sus personajes; tomando el fracaso por el triunfo. Después, la filosofía política de J.J. Rousseau también tomó bandera con estados sofísticos. Ha sido, pues, desde su origen este tremendo drama romántico zarandeado con ser tan clara su intención moral y estética y con estar tan plenamente aclarada por el propio autor en todas sus meditaciones.

... Tuvo... La conjuración de Fiesco el éxito y el triunfo, en todos sus tiempos y desarrollo, paso a paso, medida por medida, en este servicio de arte escénico, realizado plenamente por Eduardo Marquina." (34)

Tenemos también el teatro lusitano, en dos obras, Fray Luis de Sousa, drama del vizconde Almeida-Garet, y Tragicomedia de Don Duardos, de Gil Vicente.

Fray Luis de Sousa, puesta en escena el 12 de julio del 44, representa en la historia del teatro portugués, la creación del teatro nacional a comienzos del siglo pasado, y el estreno de este drama en Portugal tuvo lugar en julio de 1834, en el teatro de la Quinta del Pino, perteneciente a Duarte de Sa. Circunstancias de orden político impidieron que esta obra se sucediese de una manera continua en los tablados de Portugal, y fue Alemania la que más hizo porque esta obra llegase a tener categoría excepcional en el teatro europeo. En Alemania tuvo muchas representaciones, y comentaristas y literatos abogaron por esta magnífica obra de Ganet, que, al fin, se vio libre de trabas en Portugal y fue de nuevo reestrenada según el

texto íntegro - que había sido mutilado por la censura, que por aquel entonces ejercía Andrade, secretario del marqués de la Frontera - en el Teatro Normal de Doña María II, que había sido construido por el propio autor de este importante drama.

"Es Fray Luis de Sousa un drama fundamental romántico. Se desarrolla la acción en tiempos de nuestro Felipe II, en Portugal. Parece ser que originó este drama el recuerdo de Almeida-Ganet el incendio del teatrillo de Villa del Conde, y esto le llevó al terrible drama del incendio del palacio de Manuel de Sousa, que ocurre aquí al final del acto primero. Sobre el retrato auténtico del Rey Don Sebastián, perdido con algunos nobles y soldados en la jornada de Alcazarquivir, nace esta obra de carácter histórico: el terrible drama de doña Luisa Midosi, con su hijita María, al ver el regreso del esposo de aquélla.

La obra sigue ese proceso terrible del fatalismo - como en nuestro Don Alvaro -, y es la muerte de la niña, al pie de sus padres, cuando van a serle impuestos los escapularios dominicanos, el final de la obra. La angustia que pesa sobre la jovencita, consciente y apercibida de que va a ser alejada de sus progenitores, vuela y pasa por la escena en potente desesperanza, que alterna con el alivio de un posible retorno a la normalidad, simbolizada en la figura de Telmo Pérez.

El diálogo, el desarrollo de Fray Luis de Sousa mantiene un vigor y una fuerza dramáticos de interés y emoción crecientes. Al canto de amor y de pesimismo se une el canto cristiano de la misericordia, en la iglesia, entre los himnos sagrados. El domonico, que alza sus manos al cielo, sobre la muerte y el polvo y la ceniza de esta vida. Sobre ellas está la corona de luz que aguarda a los que aquí padecieron la terrible prueba de la injusticia.

Con todos estos momentos, de pura emoción religiosa y mundana, Fray Luis de Sousa está tejido y gobernado con hábil mano creadora, que no sólo por el momento de su aparición

- en cuanto representa un orden estético en la concepción del moderno teatro portugués -, sino todavía, en que tiene la frescura, la naturalidad, la lógica dramática y el rigor para un público curioso." (35)

De estreno puede calificarse la representación de La tragedia de Don Duardos, dada en el teatro María Guerrero el 21 de mayo del 42, original del poeta lusitano Gil Vicente. En España no se había representado nunca, y es más: siendo obra escrita primitivamente en castellano, no ha sido impresa en España hasta el mismo año del 42. Al ilustre literato y docto filólogo Dámaso Alonso debemos esta primera edición, anotada y estudiada minuciosamente.

"Representa Gil Vicente en la lírica hispana -comenta Díez-Crespo- el comienzo de la pureza, de la fluidez, del tono lírico claro, del maravilloso verdor del paisaje en tonos alegres y dulces, mezclados con ese otro mundo de <<trémula y malancólica luz de amor, de ensueño y de nostalgia...>> En este sentido deja la influencia provenzal, la poesía <<científica>> para irrumpir en la muy limpia y cristalina expresión de la gracia puramente poética.

En este sentido nos lleva a la belleza en su desnudez más limpia y virginal. Nos hace gozar de la hermosura según el concepto clásico: <<La hermosura es gracia que, deleitando el ánimo, lo mueve a amar.>> Así, pues, Gil Vicente, en esa confluencia de Edad Media y Renacimiento, se levanta desde las sencillas Eglogas iniciales del propio Juan de la Encina hasta conseguir un arte dramático, lleno de sencillez y aun complejidad refinada, dentro de una maravillosa orfebrería de composición. <<A diferencia de los insulsos trovadores cortesanos - dice Menéndez y Pelayo - del siglo XV, y a diferencia de la mayor parte de los

poetas humanistas del siglo XVI, Gil Vicente vivió en comunión íntima con la tradición de su raza y sacó de ella un rico venero de poesía > >".

Como reconoce a continuación Manuel Díez-Crespo, "la importancia capital sobre toda esta riqueza y claridad poética está en que Gil Vicente rompe con las ingenuidades del teatro anterior, puramente infantil, y sólo dentro de la lucha de ideas - Renacimiento, Reforma - da a luz sus grandes espectáculos, admirables de madurez, de pensamiento e incluso de técnica. Técnica que ha de desembocar más tarde en Lope y, sobre todo, en Calderón. Perfecciona, sin saberlo, la comedia aristofánica, y supera, dentro de un estilo personal, a Plauto. Se le ha llamado a Gil Vicente el < <Plauto lusitano> >, pero sólo en cuanto a visión de mundo escénico coincidente merece este hombre, ya que no como consecuencia. Así, la obra vicentina, según sus críticos más eminentes, no tiene quien la aventaje en Europa. Esa dulzura entre pensamiento y sueño, ese despertar mágico a la vida, era visión del mundo con novedad de infante que entre auroras limpias se despereza, nos lleva entre luz y melancolía, a los más bellos paisajes, tejidos por hilos de sol y de nostalgia. Pureza y virginal claridad. Sol nuevo en el corazón de las más dulces expresiones. Balbuceo de la lírica; pero diríamos nosotros en paradógica afirmación, balbuceo maduro, lleno de plenitud y de consciencia.

Amor y saudade - dice Dámaso Alonso -. Renaciente afirmación de la personalidad humana y corte refinada, llena de caballerescos y vivos discreteos de princesas y retozonas damas y azafatas. Amor saudade, sí. Y con ellos, en prados floridos, en música, ternura y dulces canciones recién nacidas, este < <delicioso idilio> > - ruiseñores y ranas - entre amores de Flérida y el príncipe Don Duardos" (36).

En cuanto a la fuente, según la crítica, parece que Gil Vicente se inspiró para escribir el Don Duardos en el Primaleón, primitivamente llamado Libro segundo de Palmerín, que trata de los grandes fechos de Primaleón y Polendos, sus hijos. "Obra de autor desconocido, pero que en el siglo XVI se atribuía a una dama de Ciudad Rodrigo. En esta obra se advierte el genio dramático de Gil Vicente. Esto es: de todas estas aventuras saca con limpia y noble sobriedad los cuadros escénicos, y de la fábula saca la humana pasión, que, como dice Menéndez y Pelayo, es el alma del teatro".

Del eminente teatro griego tenemos Antígona de Sófocles, puesta en escena el 13 de mayo de 1945. José María Pemán hizo la "versión libre" de la obra, y fue "una labor de creación artística". En esta versión del poeta, se trata "no de abreviar, no de traducir literariamente, sino de extraer el espíritu de la obra griega y darle el vocabulario exacto, la expresión justa, el sentido de sus problemas". Como subrayó M. Díez- Crespo, "José María Pemán ha dado en esta versión con las ideas éticas, religiosas y políticas del espíritu universal griego. Más concretamente, del espíritu innovador de Sófocles con verdaderos cuadros psicológicos en los que los impulsos de las pasiones - amor y odio - van secretamente enlazados, <<ideas>> y <<sensaciones>>, en un lenguaje poético, en una acción de dificultosa entrega. Su grandiosidad, su elocuencia cósmica, son de una alta serenidad, que, más que sosegar, agitan con increíble grandeza. Pero he aquí la magnífica visión de un poeta moderno y su conocimiento de la tragedia griega y de su desarrollo" (37).

Veamos ahora la obra, según Sófocles y según Pemán.

"Sófocles comienza en Antígona el ciclo de su perfección. Se aparta de Esquilo en ser, quizá, menos esencialmente poético, menos formal en este sentido. Sófocles está más cerca de la prosa. Tiene menos viveza, o menos pureza poética, que Esquilo, y va más a lo popular; emplea más vocablos populares y de los dichos de su tiempo saca para juego de frases más partido que su predecesor. Es menos tradicional. Pero al decir populares no se quiere decir que el estilo de Sófocles sea más claro. Precisamente por aquel tiempo gustan los atenienses de emplear expresiones difíciles, y Sófocles fue al gusto del pueblo en su tiempo.

José María Pemán ha resuelto en prosa y verso esta versión libre de Antígona. Verso endecasílabo, romance y sáficoadónico, y bella prosa, que coincide en todo momento con pensamiento del autor. Diálogo preciso, fluidez y claridad. Conoce el proceso griego, y por él, va adaptándose con maestría de poeta trágico, de conocedor de la cultura y del teatro. De los siete actos de Antígona en la moderna versión quedaron tres. Pero esto es lo que representa en mutaciones plásticas. En mutaciones de sentido, de ideas, de poesía, vienen a ser los mismos. Como aquí se han conservado los coros, éstos dividen la tragedia en partes, de la misma manera que en el teatro griego. Los griegos a esto lo denominaban prólogo, episodios y éxodo. Los cantos del coro, en su verdadero carácter, tienen la misión de expresar los sentimientos de compasión y de bondad.

Aquí, como decimos, este coro aparece. Y pasa del proscenio a la < <orquesta> >, que, a semejanza de la griega, se ha construido en el foso del teatro, y por el cual descenden una vez cumplidos sus actos. Primeramente, como friso del proscenio, el alma de la tragedia desciende y reflexiona. Los sentimientos, los fenómenos anímicos, son expresados por medio

de la palabra, y son comentarios de la conciencia universal en torno al problema del protagonista, del deuteragonista y del tritagonista. Los coreutas aquí están sacados con admirable oportunidad y belleza. Y ayudan con su canto, con sus palabras y con sus silencios. Son la melancolía y la prudencia, la rapidez y la viveza del ánimo, que pueblan los ámbitos con sus estasimas y parodos.

La Antígona fue representada por primera vez el año 4 de la 84^o Olimpiada, 440 a. de J.Cristo. Por tratarse de obra tan importante, en los principios más nobles sobre la vida del Estado jugaban con tal magnificencia, decidieron los atenienses que se concediera a Sófocles el cargo de general. Más tarde Sófocles, con Pericles, dirigió la guerra contra los aristócratas de Samos, que, expulsados por los atenienses, habían regresado de Anea. Se dice que Sófocles conservó durante la guerra su temperamento jovial y con serenidad contemplaba el estruendo de la lucha.

A partir de Antígona da Sófocles a la mitología significación universal. Es decir, que, además de lo puramente poético, dibuja los personajes con profundidad en sus caracteres, y humanamente comienzan a aparecer en la literatura escénica los preceptos morales, los derechos y los deberes, las limitaciones, en fin, de la voluntad humana.

Antígona es la lucha entre los intereses del Estado y los derechos de la familia. Creón, rey de Tebas, deja insepulto el cuerpo muerto de Polínice, que por orden del rey ha de ser pasto de perros y de buitres. El principio político es llevado con tal rigor, que amenaza con graves sanciones al que intente violar la orden. Antígona rompe el miedo, y aunque Sófocles pone en principio como culpable de delito contra el Estado a Antígona, más tarde su voluntad, que ha rasgado las tinieblas de Creón, hace que éste proclame el principio de la familia por encima de todo.

Todo esto está llevado a cabo con sencilla elocuencia, con ardores de ímpetu, con altura dramática, que renace de la tierra, que clama por la justicia, y es protegida por la calma de los dioses, en lo alto del cielo estrellado, cuando la luna sale a la muerte de Antígona, y entre sáfficosadónicos, el coro, con sus antorchas, pide el amor sobre el odio, en la soledad arrepentida del tirano Creón.

Es admirable con qué sentido de la escena moderna ha llevado José María Pemán todos los tiempos de la tragedia, enlazados con soltura y ritmo ejemplares, con entonadísima voz en la dulzura, en el interés, en la tragedia" (38).

El teatro brasileño está representado por Jaracy Camargo, con su obra famosa ¡Dios se lo pague!, puesta en escena en el Lara, el 17 de marzo de 1949; versión española de Juan Ignacio Luca de Tena; "versión pulcra, cuidada, con fino y exacto vocabulario".

¡Dios se lo pague! es obra que se ha traducido a varias lenguas y el cine argentino le dio en buena cinta el espaldarazo de la fama.

"Técnicamente tiene esta comedia un interesante desenvolvimiento escénico. El autor monta sobre un diálogo una serie de escenas que se suceden como una consecuencia de aquél. El diálogo rige las suertes del movimiento escénico. Y toda una filosofía del mundo y de la vida es, nada menos, lo que el autor pretende mostrar.

De lo que quizá peca esta obra es de exceso de preocupación trascendente. A lo que nos referimos es que tal vez hubiese sido más eficaz el alternar con más frecuencia el puro ingenio, la sabiduría popular, con la sabiduría culta. Con esto hubiese ganado más la comedia; primero porque las reflexiones sobre el problema del hombre tienen siempre el peligro de crear en meditaciones vulgares cuando no las asiste una preparación más depurada,

más madura, en fin, y segundo, porque ya que el regidor de la comedia es el pensamiento de un mendigo, pudo esto dar mayor pie para un desarrollo más dentro del ingenio puro, de la ironía eficaz de un corazón cansado...

¡Dios se lo pague! tuvo la más calurosa acogida. El público escuchó con verdadera atención la comedia, aplaudió algunas escenas y, sobre todo, al final de la obra (39).

En cuanto al teatro ruso, tal como el precedente, está representado por sólo una obra, Crimen y castigo de Dostoyewsky, puesta en escena el 5 de marzo de 1949. "En esta versión aparecen bien claros los temas los << complejos >>, la idea fundamental del pensamiento de Dostoyewsky; esto es, la entrega al vicio y al crimen, por deseo supremo de pureza; el ir a ese torbellino del mundo más bajo y emponzoñado, para redimirse por el dolor. El dolor es para el novelista el placer supremo; el placer con intensa amargura, que hace posible, tras la quemadura y la herida, el humo azul, sencillo y puro que se eleva hasta el cielo.

Este clima tormentoso, áspero, perdido, en el que alterna la infinita locura con el odio, el amor, la sensualidad, la ambición, la humildad y la ironía, está reflejado no sólo en el diálogo que se ha extraído de la novela, sino en los elementos personales que unen estos tiempos, y sobre todo, en la <<pesta en escena >>.

Dostoyewsky... define en pocas palabras lo que ha de ser su obra: no tiene esa unidad de las obras clásicas, sino que en él comienza la superdiferenciación de la psicología moderna, en su poderosa infinitud de los seres perdidos en sí mismos, pero con un ansia sublime de infinito...

La obra queda, en resumen, un espectáculo de auténticas proporciones dramáticas. Bella en su expresión puramente artística, aterradora en su espíritu, honda en su ejemplo, en

sus transcripciones, en su desarrollo antagónico: el hombre y Dios, el espíritu y la carne."(40)

Con esta obra de Dostoyewsky termina el capítulo dedicado al teatro moderno, que en su conjunto ha logrado gran éxito en los escenarios madrileños, y ha contribuído a diversificar el temario que a los aficionados del arte escénico se ofrecía. Obras de todos los calibres, autores de fama universal o que estaban moldeando su personalidad como insigne dramaturgo hicieron el regocijo de muchos espectadores...

NOTAS.

(1) Manuel Díez- Crespo. ARRIBA, 20-X-42.

(2) *Ibidem*.

(3) *Ibidem*.

(4) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 27-X-42.

(5) *Ibidem*.

(6) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 13-V-42.

(7) *Ibidem*.

(8) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 11-IV-42, p. 3.

(9) 6-IV-45, p. 2.

(10) 17-IX-49, p. 3.

(11) 27-IX-50.

(12) *Ibidem*.

(13) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 14-X-50.

(14) 9-XI-50, p. 3.

(15) *Ibidem*.

(16) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 12-XI-50.

(17) *Ibidem*.

(18) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 12-II-42, p. 3.

(19) 17-XII-44, p. 3.

(20) 8-XII-45, p. 4.

(21) 14-XII-46, p. 3.

(22) 29-I-49, p. 3.

(23) 20-IV-50, p. 3.

(24) 7-V-42, p. 3.

(25) *Ibidem.*

(26) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 23-IV-49, P. 3.

(27) *Ibidem.*

(28) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 19-X-49, p. 3.

(29) *Ibidem.*

(30) Díez- Crespo, *op. cit.*, 7-V-42, p. 3.

(31) 12-V-45, p. 2.

(32) 29-III-49, p. 3.

(33) *Ibidem.*

(34) Díez- Crespo. *Op. cit.*, 3-V-46, p. 4.

(35) 13-VII-44, p. 4.

(36) 22-V-42, p. 3.

(37) 13-V-45, p. 3.

(38) *Ibidem.*

(39) Ver artículo de Manuel Díez-Crespo, ARRIBA, 18-III-49, p. 3.

(40) Díez-Crespo, *Op. cit.*, 6-III-49, p. 3.

CONCLUSIÓN.

1942-1950. Es casi una década. La década de los años cuarenta, que aun incluye el primer año de los cincuenta. Es mucho en la existencia de un teatro. Son muchas las obras estrenadas, reestrenadas o repuestas en los coliseos de Madrid. Obras de autores nacionales y extranjeros; autores ya consagrados, o en busca de una consagración; obras modernas y clásicas, de todos los géneros; obras clásicas adaptadas a la escena contemporánea. Hay de todo. Unos dramaturgos han salido bien parados con sus producciones escénicas; otros, no. Pero, a la hora de sacar conclusiones, ¿cuál será el punto de vista de nuestro crítico, Manuel Díez- Crespo, él que, casi durante toda esta década, siguió muy de cerca los partos escénicos que desfilaron a lo largo de todas estas temporadas por los escenarios madrileños?

Manuel Díez-Crespo tiene, según hemos sabido a través de la lectura de sus críticas hechas a diarias en las columnas de ARRIBA, una visión muy negra del teatro de la postguerra, y del teatro español en especial. Como lo decía él mismo en una de sus crónicas, "nada ha habido en estos años de la postguerra digno de consideración; al menos, digno de estudio crítico. Todo lo que nos sirve hoy en Europa y en América no es más que una consecuencia de la postguerra de 1918. Los <<trucos>>, los temas, el cambio de tiempos clásicos, la disconformidad con la rutina del neorromanticismo, todo se apuntó y en muchos casos, se resolvió en París, en Londres y en Berlín, principalmente, con deliciosas obras teatrales, de las cuales apenas quedan los nombres de sus autores, y sí el de los <<continuadores>>" (1).

Pasando revista a las obras teatrales que se estrenaron en los años que nos ocupan, Manuel Díez-Crespo saca la conclusión pesimista de que, las que tienen auténtica significación en la historia del arte dramático, las que representan o significan algo, no pasan de cien. Lo demás es espectáculo. Espectáculo que divierte más o menos, "según el grado de ignorancia o de cursilería de cada generación de espectadores, pero, al fin y al cabo, espectáculo."

Muchas obras, como decimos, se estrenaron. La mayoría de ellas, aunque acogidas con mucho éxito de público, son juzgadas como muy malas por nuestro crítico que, al mismo tiempo que se autoculpa, culpa a sus colegas <<jueces>> de las producciones escénicas: "... gran parte del éxito de las comedias malas se debe justamente a las críticas terriblemente adversas y <<concienzudas>> que se han dedicado a los autores que hoy denigran con su insistencia la escena española. De absurdas polémicas, de <<palos>> morrocotudos y de perversas ingenuidades críticas ha salido la popularidad de ciertos nombres, que nada hubiesen sido si tan sólo unas líneas del <<suceso>> se les hubiera dedicado.

En este sentido, el público, alegre y confiado, asiste a los estrenos, aplaude después de haber escuchado un sinnúmero de tonterías y sale por donde entró tan campante. Ante esto no hay más que una lamentación, tan triste como la que tendríamos que hacer de todos los espectáculos públicos y privados que hoy existen en el planeta que habitamos" (2).

De los mil estrenos presenciados en estas temporadas no recuerda Díez- Crespo más que unos veinte o treinta <<pateos>>. Es decir, " que novecientas y pico de noches de estreno, el público ha tolerado lo que vio y ha aprobado con sus aplausos el espectáculo que pagó para divertirse." (3)

Los temas preferidos de los comediógrafos en estos años en cuestión son los llamados <<psicológicos>>. Los autores suelen tener, a nuestro juicio, un concepto bastante deplorable de la psicología; mejor dicho, un concepto bastante ingenuo. Estas obras psicológicas tienen por regla general una expresión, más bien mágica que científica, según observa Manuel Díez-Crespo. "De pronto aparece el personaje en cuestión, con sus problemas psicopatológicos, y de pronto también le desaparecen, merced a un fácil capricho del autor. Aun nos queda por ver la obra en la que, de manera seria y artística, ágil y profunda, se dan al espectador las variantes, las orientaciones, el desarrollo que el principio y el fin demandan: tesis aleccionadora" (4).

A nuestro humilde juicio, por muy catastrófica que parezca la situación del teatro español del momento, no podemos ni debemos olvidar de mencionar, a la hora de hacer un balance, sus mejores momentos de apoteosis, sus logros y sus triunfos, acogidos y premiados por estruendosos aplausos en los coliseos más famosos de Madrid.

Sin embargo, por buenas o malas que fueran las producciones teatrales a que asistimos en la primera década de la postguerra, estas producciones, o dicho de otra manera este teatro, no hizo más que reflejar el sentido y el carácter de su época; "época sin meditación, sin reposo, sin problemas espirituales, sin conciencia de su misión en la Tierra, y tan sólo con el afán de salir adelante de cualquier manera, justificando tan sólo la materialidad de sus actos" (5).

NOTAS.

(1) Manuel Díez-Crespo. ARRIBA, 31-XII-47.

(2) 31-XII-50.

(3) *Ibidem*.

(4) Díez-Crespo. *Op. cit.*, 31-XII-47.

(5) 31-XII-50.

CARTELERA.**1. ALBENIZ**

- Estreno de La princesa maniquí, comedia musical en dos actos, libro de Antonio Paso (hijo) y Antonio González Álvarez, música de los maestros Muñoz y Uriarte.
(2-VII-45)
- Estreno de Tres días para quererte, comedieta musical en dos actos, inspirada en un argumento de comedia extranjera, de Francisco Lozano y el maestro Alonso.
(29-XI-45)
- Estreno de la zarzuela en tres actos, En nombre del Rey, de López Monís y maestro Barrios. (7-III-46)
- Estreno de Silvia, fantasía lírica en tres actos, de Celestino Valle, música del maestro Bastida. (7-IV-46)
- Estreno de La princesa maniquí, comedia musical en dos actos, libro de Antonio Paso (hijo) y Antonio González Álvarez, música de los maestros Muñoz y Uriarte.
(2-VII-46)
- Estreno de 24 horas mintiendo, comedia musical en dos actos, de Ramos de Castro y Mompou, música del maestro Alonso. (1-X-47)
- Estreno de Mis dos maridos, revista en tres actos, de Antonio y Manuel Paso, y música del maestro Montorio, con números del maestro Luna. (17-IV-49)
- Estreno de Las frigoríficas, comedia musical de Galindo Muñoz Morente y maestro Moraleda. (18-III-50)

- Estreno de Las mujeres caprichosas, opereta de Antonio Paso, con música del maestro Lleó. (27-V-50)
- Estreno de Trío de ases, opereta en dos actos, de Antonio Paso (hijo) y Ramón Perello, música del maestro Moreno Torroba. (29-IX-50)
- Estreno de Amor partido por dos, comedia musical en tres actos, de Tejedor y Vázquez Ochando, música del maestro Quintero. (30-XI-50)

2. ALCAZAR.

- Estreno de la tragicomedia en tres actos de Luis Fernández de Sevilla titulada Papa Violón. (11-I-42)
- Estreno de la tragicomedia en tres actos, El hombrecillo, de Carlos Arniches. (30-I-42)
- Reposición de El avaro, de Molière, en función homenaje a la Asociación de la Prensa. Comedia en tres actos vertida al castellano por Tomás Borrás y Felipe Sassone. (13-V-42)
- Reposición de El último mono, sainete de Carlos Arniches. (12-VI-42)
- Reposición de El mundo es un pañuelo, comedia de mucho éxito de Quintero, por Lola Membrives. (11-X-42)
- Reposición de La Lola se va a los puertos, comedia de los hermanos Machado (21-X-42).
- Estreno de Un mundo loco, pieza vodevilesca en tres actos, del actor y autor francés Sacha Guitry. (4-XI-42)
- Reposición de Teresa de Jesús, obra de Eduardo Marquina. (9-XII-42)

- Reposición de Yo quiero, tragicomedia en tres actos, de Carlos Arniches. La repuso Valeriano León. (16-VI-43)
- Reposición de Es un hombre de miedo, comedia de Romero Marchent y López de la Hera (30-VII-43)
- Reposición de La locura de Don Juan, comedia de Carlos Arniches. (11-VIII-43)
- Estreno de Fifín II, "comedia casera" en tres actos, firmada por los hermanos Álvarez Quintero. (8-IX-43)
- En función homenaje a la memoria del ilustre sainetero, Carlos Arniches, se estrenó su obra póstuma, Don Verdades, tragicomedia en tres actos. (28-X-43)
- Estreno de En mi vida he roto un plato, comedia en tres actos, de Antonio Paso (hijo) y Enrique Paso. (8-XII-43)
- Estreno de Dos millones para dos, comedia cómico-musical, en dos actos y ocho cuadros, de Carlos Llopis, música de José María Irueste y Fernando García. (6-VII-44)
- Estreno de Ventolera, obra póstuma de los hermanos Álvarez Quintero, comedia en tres actos. (7-XII-44)
- Estreno de Los maridos se divierten de 7 a 9, comedia argentina de Sixto Pondal y Alberto Olivari (12-V-45).
- Reposición de La dama de las camelias, comedia en tres actos, de Alejandro Dumas, con nueva versión de Daniel España y Francisco Gil. (1-VIII-45)
- Estreno de El velo de oro, comedia en tres actos, de Enrique Osete. (29-VIII-45)
- Estreno de La prueba del ángel, comedia en tres actos, de Francisco Serrano Anguita. (7-IX-45)

- Estreno de Don Gil y la sombra, comedia de los autores noveles Vicente Soriano y Santos Macrino. (23-III-46)
- Reposición de la comedia de Carlos Arniches, El tío Miseria. (21-IV-46)
- En homenaje a la memoria de don Carlos Arniches en el tercer aniversario de su muerte, se repuso El padre Pitillo (27-IV-46).
- Estreno de Paulina se escapa, comedia en verso, en tres actos, de Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente. (11-VII-46)
- Estreno de El velo de oro, comedia en tres actos titulada << Pasar por la vida >>, del autor novel, don Enrique Osete. (29-VIII-46)
- Estreno de La prueba del ángel, comedia en tres actos, de Francisco Serrano Anguita. (25-V-47)
- Reposición de Bartolomé tenía una flauta, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. (25-II-48)
- Estreno de Necesito quedarme viuda, farsa cómica en tres actos, de Antonio Paso, en colaboración con su hijo Manuel. 22-V-48)
- Estreno de El garbanzo negro, juguete cómico, de José Lucio. (17-VII-48)
- Estreno de Algo flota sobre Pepe, comedia en tres actos, de Antonio de Lara "Tono". (31-III-49)
- Reposición de Lo que hablan las mujeres, comedia en tres actos, de los hermanos Quintero. (8-VII-49)
- Estreno de El café de madame Gisela, novela escénica en tres actos, de Enrique Osete. (13-VII-49)
- Reposición de Las de Caín, comedia, en tres actos, de los hermanos Quintero, por

la compañía "Talía". (28-VII-49)

- Estreno de La aparrreada vida de Enrique Octavio, "humorada" en tres actos, de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor. (3-VI-50)

- Reposición de El padre Pitillo, comedia en tres actos, de Carlos Arniches.
(27-VI-50)

- Reposición de Militares y paisanos, comedia alemana cuyo autor desconocemos, versión de Emilio Mario, hijo, y ocurrencias de Vital Aza. Se repuso por la compañía "Talía". (5-VIII-50)

- Reposición de Las siete llaves, "humorada" en tres actos, de Adrián Ortega y Fabra, por Celia Gámez. (9-XI-50)

- Estreno de La hechicera en Palacio, revista de Rigel y Ramos de Castro, música de Padilla. (24-XI-50)

3.BENAVENTE.

- Estreno de La gran jugada, comedia en tres actos, de Leandro Navarro.(30-XI-49)

- Estreno de Nuestros ángeles, comedia con aire de farsa, en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo. (9-IV-50)

- Estreno de La casa de los enredos, comedia cómica en tres actos, de Adolfo Torrado.(7-X-50)

- Reposición de la comedia de Benavente, Lo cursi. (23-XI-50)

- Estreno de Un drama en Quinto Pino, comedia en tres actos, de Antonio de Lara "Tono" y Manzanos.(20-XII-50)

4. CALDERON.

- Reposición por la compañía lírica del Calderón de La zapatería, zarzuela de José Luis Máñez y maestro Alonso. (24-I-42)
- Reposición de Alhambra, la zarzuela del maestro Díaz Giles. (28-I-42)
- Reposición de Malvaloca, obra de los Quintero, por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara. (8-V-42)
- Estreno de Cuando estés enamorada como una loca, comedia dramática en tres actos de Felipe Sassone. (16-V-42)
- Reposición por María Fernanda de Guevara de la obra de Darío Nicodemi, titulada La enemiga. (29-X-42)
- Estreno de La enlutada, comedia en tres actos, de la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara. (5-XI-42)
- Estreno de Una loba, comedia en tres actos, de José María Pemán, escrita en colaboración con Carlos de Luna (15-I-43)
- Estreno de Como hermanos, comedia en tres actos, de José Luis Mañes. (7-III-43)
- Estreno de Pepita Romero, zarzuela de cámara, de Romero, Fernández Shaw y el maestro Quiroga. (31-III.43)
- Estreno de Una noche en Constantinopla, opereta de Jaquotot, Loygorri y el maestro Rosillo. (9-IV-44)
- En honor de Don Jacinto Benavente, reposición de la obra La princesa del dólar (11-V-44).
- Estreno de Rebeca, comedia inspirada en la novela, original de la escritora Daphne du Maurier, vertida al castellano Soriano Torres y Pérez Bulto, en colaboración con

Enrique Rambal. (13-VI-44)

- El escritor R. Martibal, con la cooperación artística de Rambal, ha hecho una adaptación escénica española de la comedia francesa de Diamant, Palco número 2, (6-VII-44)

- Estreno de Fray Luis de Sousa, drama del vizconde portugués Almeida-Garret. (13-VII-44)

- Reposición de Los aparecidos, zarzuela de Carlos Arniches, Carlos Lucio y maestro Caballero, y La fiesta de San Antón, otra zarzuela de Arniches y maestro Torregrosa. (25-VII-44)

- Reposición de El mal de amores y Los pícaros celos, dos composiciones del "género chico", la primera de los hermanos Quintero y Serrano, la segunda de Arniches, Fernández Shaw y el maestro Giménez. (29.VII-44)

- Estreno de Hablar por hablar, nueva comedia en tres actos de José María Pemán. (11-I-45)

- Reposición del drama en tres actos de José López Pinillos (Parmeno), titulado El caudal de los hijos, por María Fernanda Ladrón de Guevara. (19-I-45)

- Estreno de El fantasma dormido, comedia en tres actos, de Adrián Ortega (4-II-45).

- Estreno de Miedo, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza. (7-IX-45)

- Estreno de La mujer de nadie, comedia dramática, en tres actos, de Francisco de Cossío. (19-X-45)

- Estreno de La diadema, versión española realizada por José Luis Alonso Mañes de la comedia del autor italiano-argentino, Darío Nicodemi, L'aigrette. (9-XI-45)

- Estreno de Una mujer entre los brazos, "vodevil blanco, comedia ligera, dinámica,

suelta, intrascendental", en tres actos, original del autor italiano Matarzzo; versión española realizada por Josefina de la Torre y Alberto Alar. (23-XI-45)

- Estreno de la zarzuela Lolita Dolores, de Moreno Torroba y Cuyás de la Vega. (21-IV-46)

- Estreno de El duende azul, opereta de dos músicos españoles, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo. (23-V-46)

- Estreno de Miedo, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza. (7-IX-46)

- Estreno de Academia de amor, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte. (8-X-46)

- Estreno de Aquellas mujeres, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza. (18-X-46)

- Estreno de Titania, comedia en tres actos de Jacinto Benavente. (9-XI-46)

- Estreno de La infanzona, drama en tres actos, de Jacinto Benavente. (11-I-47)

- Estreno de Volodia, zarzuela en tres actos, libro de Rafael Duyós y Armando Moreno, música del maestro Jesús Romo. (14-IV-48)

- Estreno de La maravilla errante, "fantasía lírica" de Quintero, León y Quiroga. (9-IV-50)

- Estreno de Tus ojos negros, comedieta en dos actos, de Paso (hijo) y Perelló. (1-IV-50)

- Reposición de El Divino Impaciente, poema dramático, de José María Pemán, por la compañía de Alejandro Ulloa. (5-X-50)

- Estreno de La invitación al castillo, comedia en tres actos, del autor francés Jean Anouilh. (14-X-50)

5. COLISEUM.

- Estreno de Las Stukas, revista de Vela y Sierra , música del maestro Guerrero. (14-III-42)
- Reposición de La calle 43, revista de Vela y Sierra, con música del maestro Guerrero. (2-V-42).
- Estreno de Mil besos, comedia con números de revista, compuesta por Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente, música del maestro Guerrero. (19-III-43).
- Estreno de Loza lozana, zarzuela en tres actos de Romero y Fernández Shaw y el maestro Guerrero. Compañía lírica española de Daniel de Córdoba. (3-IX-43).
- Estreno de la zarzuela En el balcón de Palacio, con libro de Martí Alonso, Casas Bricio y Menéndez Herrera, Música del maestro Romo, en función de gala organizada por la Asociación de la Prensa de Madrid. (4-XI-43)
- Reposición de La Alsaciana, del maestro Guerrero y La canción del olvido, del maestro Serrano, (28-XI-43).
- Reposición de Los gavilanes, obra de Ramos de Castro y el maestro Guerrero, dedicada como homenaje a Pepita Embriil y Antonio Medio. (4-XII-43).
- Reposición de la zarzuela de Guerrero, La montería. (17-XII-43).
- Reposición de la obra de Ramos Carrión y Caballero, Los sobrinos del capitán Grant. (24-XII-43).
- Reposición de Los gavilanes, zarzuela de Jacinto Guerrero. (3-V-44).
- En honor de don Jacinto Benavente, reposición de dos zarzuelas, La alsaciana, de Guerrero, y La canción del olvido, de Serrano. (11-V-44).
- Reposición de una zarzuela de Guerrero, La rosa del azafrán. (7-VI-46).

- En homenajes a sus autores, Muñoz Seca, Pérez Fernández y maestro Vives, se repuso el sainete Pepe Conde. (5-VII-44).
- Reposición de Las Calatravas, zarzuela de Luna (12-VII-44).
- Reposición de la zarzuela de Guerrero, letra de Romero y Fernández Shaw, La sombra del Pilar. (23-VII-44).
- Reposición de La canción del Ebro, de Jacinto Guerrero. (29-VII-44).

6.COMEDIA.

- Estreno de la comedia de ambiente americano, Mi mujer vale tres millones, de Paso y Románs. (14-II-42)
- Reposición de Siete mujeres, obra cómica de Torrado y Navarro. (21-II-42).
- Estreno de Es peligroso asomarse al exterior, comedia en tres actos, de Jardiel Poncela. (16-IV-42).
- Estreno de Ha llegado Míster Harris, comedia en tres actos, de Vicente Víctor Olmo. (27-I-43).
- Estreno de Blanca por fuera y rosa por dentro, comedia de don Jardiel Poncela. (17-II-43).
- Estreno de Haz el favor de morirte, comedia en tres actos, de Paso y Armentera. (3-VII-43).
- Estreno de Manjarí, tragedia "gitana", escrita en colaboración por José María Pemán y José Carlos de Luna. (30-IX-43).
- Estreno de La última travesía, comedia de Joaquín Calvo Sotelo. (29-X-43).
- Estreno de Los dos solos, comedia en tres actos, de Luis de Vargas, inspirada en un

argumento de Juan Vazsary. (17-XI-43).

- Estreno de ¿Quién es usted?, farsa cómica de Luis de Vargas. (21-XII-43).

- Estreno de ¿Qué hacemos con los viejos?, comedia en tres actos, de don José de Lucio. (9-IV-44).

- Estreno de ¡Ni Margarita ni el diablo!, comedia en tres actos de Carlos Llopis. (6-VI-44).

- Reposición de María la viuda, comedia de Eduardo Marquina. (5-VII-44).

- Reposición de La calumniada, drama en tres actos, de los hermanos Alvarez Quintero. (12-VIII-44).

- Reposición de la obra de Pedro Muñoz Seca, El último pecado, comedia interpretada por la compañía de Anita Adamuz y Luis Orduña. (26-VIII-44).

- Estreno de La hidalga limosneta, comedia dramática en dos jornadas, de José María Pemán. (15-XI-44).

- Reposición de La niña boba, de Calderón de la Barca. (4-I-45).

- Estreno de Nieve en mayo, comedia de Jacinto Benavente. (20-I-45).

- Estreno de Palace Hotel, comedia en tres actos de Luis Molero Masa. (22-III-45).

- Estreno de El extraño caso de Alicia Standwich, comedia policíaca en tres actos, de Miguel Ródenas y Enrique del Corral. (5-V-45).

- Estreno de El enigma del castillo, comedia de espectáculo policíaco, de De Laurentis y Taramona. (23-V-45).

- Estreno de Al llegar la noche, comedia inglesa de Emlyn Williams, adaptada a la escena española por Soriano y Alcaide. (10-VI-46).

- Estreno de Una aventura en Milán, comedia en tres actos, de Lerena y Llabrés.

(2-VII-45).

- Estreno de El pañuelo de la dama errante, "tragicomedia, parodia de folletín" en tres actos, de Enrique Jardiel Poncela. (6-X-45).

- Estreno de El gran calavera, de Adolfo Torrado, (13-XII-45).

- Estreno de Soy el rata primero, juguete cómico en tres actos, de Antonio y Enrique Paso. (24-I-46).

- Estreno de Los tiempos de Apolo, comedia en tres actos del autor Ramón Peña. (30-III-46).

- Reposición de la divertida comedia de Enrique Jardiel Poncela, Angelina o el honor de un brigadier. (7-IV-46).

- Estreno de Angustias la Faraona, comedia en tres actos, de Casas Bricio. (21-IV-46).

- Estreno de Por usted al Danubio, comedia en tres actos, del italiano Nicola Manzari, traducida por Adolfo Lozano Borroy. (16-V-46).

- Estreno de Se vende por pisos, comedia en tres actos, de Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente. (26-V-46).

- Estreno de El sexo débil ha hecho gimnasia, "tragicomedia" en verso y prosa, en tres actos, de Enrique Jardiel Poncela. (5-X-46).

- Estreno de El beso de Salomé, comedia en tres actos, de Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente. (24-XI-46).

- Reposición de Marcela o ¿cuál de los tres?, comedia de Bretón de los Herreros. (19-I-47).

- Estreno de Los pájaros o amor es loco y discreto, comedia en tres actos, en verso, de Federico Romero y G. Fernández Shaw. (5-III-47).

- Estreno de Se vende salud, comedia en tres actos, de Federico Romero. (27-III-47).
- Estreno de Escalera de color, revista en dos partes, de Antonio Paso (hijo) y el maestro Azagra. (10-VII-47).
- Estreno de Vendimia, poema dramático, de José María Pemán. (13-IX-47).
- Estreno de En tierra de nadie, comedia en tres actos, de José María Pemán. (15-XI-47).
- Estreno de Dos horas en mi despacho, comedia en tres actos, de Leandro Navarro. (31-I-48).
- Reposición de La casa cercada, comedia en tres actos, de Pierre Frondais, nueva versión de Alvaro Portes. (25-II-48).
- Reposición de El tren de los maridos, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente, y Los milagros del jornal, sainete de Carlos Arniches. (21-VII-48).
- Estreno de Familia honorable no encuentra piso, comedia en tres actos de Luis Mate. (5-VIII-48).
- Estreno de Acuarela, espectáculo en dos actos y muchísimos cuadros, de Ramos de Castro, Perelló y el maestro Monreal. (18-VIII-48).
- Reposición de Canción de cuna, de Gregorio Martínez Sierra. (6-XI-48).
- Estreno de Eugenia, su alma y su armario, comedia en tres actos, de Fernández de Sevilla y Luis Tejedor. (12-III-49).
- Estreno de Eran tres: un gitano y un marqués, juguete cómico en tres actos, de Fernández de Sevilla y Luis Tejedor. (1-X-49).
- Estreno de Seis despistados en busca de amor, comedia en tres actos, de Vicente Vila-Belda. (4-II-50).

- Estreno de El barómetro marca 40, farsa en tres actos, de Julio Alejandro. (23-II-50).
- Estreno de Matrimonio en la luna, comedia en tres actos, de Soliano de Andía. (6-VII-49).
- Estreno de Paca Almuzara, comedia en tres actos, de José María Pemán. (19-IV-50).
- Estreno de La casa sin alma, comedia argentina, de Eduardo Pappo. (24-VI-50).
- Estreno de La orquestina murga, tragicomedia en tres actos, de Fernández de Sevilla. (6-VII-50).
- Estreno de Las S.W.A. (agencia de viajes), comedia en tres actos, de Francisco de Aizpuru. (16-VII-50).
- Estreno de Tercio de quites, comedia en tres actos, escrita en colaboración por Quintero y Guillén. (29-IX-50).
- Estreno de Marcelo, ¿o cuál de los dos?, comedia cómica, en tres actos, de Soriano de Andía. (21-XII-50).
- Estreno de La fuente de los cantares, comedia en tres actos, de Mariano Rodríguez de Torres. (23-XII-50).

7. CÓMICO.

- Reposición de la comedia de Jacinto Benavente, El pan comido en la mano, por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara. (23-I-42).
- Estreno de la comedia en tres actos de paisaje exótico, Una visita en la noche, de Casas Bricio y Mendez Herrera. (31-I-42).
- Reposición por la compañía de comedias cómicas de F. Martínez Soria de la

comedia en tres actos, de Luis Fernández Sevilla y Hernández Mir, El abuelo Curro.
(1-III-42).

- Estreno de El profesor Memori6n, comedia en tres actos de Prada e Iquino.
(7-III-42).

- Reposici6n de la comedia de Mu6oz Seca y P6rez Fern6ndez, La pluma verde.
(7-V-42).

- Estreno de Ella, 6l... y un pobre hombre, comedia en tres actos, de Luis Molero.
(14-V-42).

- Reposici6n de Los hijos de la noche, comedia en tres actos de Torrado y Navarro.
(24-V-42).

- Reposici6n de La plasmatoria, farsa de Pedro Mu6oz Seca y Pedro P6rez Fern6ndez.
(11-VI-42).

- Estreno de El demonio del teatro, comedia en tres actos de Loreto Prado y Enrique Chicote. (29-X-42).

- Estreno de Olvidadiza, comedia escrita en colaboraci6n por los hermanos 6lvarez Quintero (27-II-43).

- Estreno de Sencillamente, comedia en tres actos de Rafael L6pez de Haro.
(27-III-43).

- Estreno de Carma6ar, comedia en tres actos, de Cases Lamolla y Bayarri. (11-XI-43).

- Estreno de El 6ltimo experimento del Doctor Frankenstein, drama en tres actos, de Tubar6 del Castillo. (9-IV-44).

- Estreno de Caballero del alto plumero, melodrama c6mico de Ram6n Pe6a y Luis Manzano. (3-V-44).

- Estreno de El profesor Saturno, comedia de Manuel López Marín y Luis García Sicilia. (7-VI-44).
- Estreno de Los niños del jazminero, sainete de costumbres, en verso, en dos actos y doce cuadros, del "Pastor Poeta". (25-XI-44).
- Estreno de Oscar Buffoni, aventura cómico-policíaca, en tres actos, de Angel Torres del Alamo y Jaime Herranz. (26-IV-45).
- Estreno de Una familia de enredo, disparate de Prado e Iquino. (10-V-45).
- Estreno de No me esperes mañana, comedia en tres actos, de Horacio Ruiz de la Fuente. (27-IX-45).
- Estreno de La casa de las palomas, comedia en tres actos, de Vicente L´Hortellerie.(6-X-45).
- Estreno del sainete lírico en un acto titulado Doña Leopardo, letra de Enrique Leiva y música del maestro Sama. (14-XII-45).
- Estreno de ¡Por qué lo hizo!, comedia en tres actos, de la autora novel Consuelo Abad. (7-III-46).
- Estreno de Por encima de la sangre, comedia en tres actos, de Alfonso Roca de Togorés, marqués de Alquibla. (19-III-46).
- Estreno de Una mujer desconocida, comedia en tres actos, de Mercedes Ballesteros de la Torre. (31-V-46).
- Estreno de No me esperes mañana, "tragicomedia frustrada" en tres actos, de Horacio Ruíz de la Fuente (27-IX-46).
- Estreno de Pim, Pam Pum, comedia en tres actos, de Valentín Andrés Álvarez. (20-X-46).

- Estreno de El Galileo, drama dividido en nueve estancias, de Manzanos y García Nieto.
(18-III-48).
- Estreno de Adoración, comedia en tres partes y un prólogo, de Jacinto Benavente.
(4-XII-42).
- Estreno de Entre hermanos, drama en tres actos, del mejicano Federico Gamboa; por la compañía mejicana de Virginia Fábregas. (10-III-49).
- Estreno de Juanito, fantasía cómico-sentimental, en tres actos, de Bekeffy y Stelia; adaptación española, Luis de Vargas. (7-V-49).
- Estreno de Yo no miento nunca, comedia en tres actos, de don Antonio Paso.
(25-VI-50).
- Reposición de Tovarich, comedia en tres actos, de Jacques Deval, adaptación a la escena española, José López Rubio. (15-IX-50).

8. ESLAVA.

- Estreno de Si Fausto fuera Faustina, comedia musical, protagonista Celia Gámez; compañía Celia Gámez. (14-XI-42).
- Estreno de Rumbo a pique, opereta de Rafael Burgos, Vicente Villa-Belda y Salvador Ruíz de Luna, con la compañía Celia Gámez. (13-III-43).

9. ESPAÑOL.

- Cubillo y las cuarenta ladrones, teatro de marionetas. Historia inspirada en un cuento de Las mil y una noches. Realizador de este tablado de marionetas, Natalio

Rodríguez López. (7-I-42).

- Reposición de La tragedia de Macbeth, de Shakespeare, por la compañía titular dirigida por García Viñolas, versión interpretada por Nicolás González Ruíz, realizador escénico Cayetano Luca de Tena. (12-II-42).
- Estreno de La honradez de la cerradura, comedia dramática en tres actos y siete cuadros, de Jacinto Benavente. (5-IV-42).
- Estreno de Navidad en la Casa de Bayard, comedia dramática en un acto del dramaturgo norteamericano y novelista Torton Winder, por el T.E.U. (7-V-42).
- Estreno de El ayunador, comedia en un acto del dramaturgo italiano Enrico Fulchignoni, por el T.E.U. (7-V-42).
- Reposición del entremés de Cervantes, El retablo de las Maravillas, por el T.E.U. (7-V-42).
- Reposición de La dama duende, de Calderón de la Barca. (6-VI-42).
- Inauguración de la temporada oficial. Se repuso Peribáñez y el comendador de Ocaña, de Lope de Vega. Versión de Nicolás González Ruíz, realizada por Juan Ignacio Luca de Tena, reducida a cinco escenarios y quince mutaciones. (18-X-42).
- Sigue el Tenorio en el Español, la inmortal obra maestra de José Zorrilla. (13-XI-42).
- Reposición de Un drama nuevo, drama de Manuel Tamayo y Baus. (26-II-43).
- Representación del auto de Calderón, El pleito matrimonial del alma y el cuerpo. (19-III-43).
- Reposición de Don Alvaro o la fuerza del sino, del duque de Rivas (15-v-43).
- Reposición de La tragedia de Macbeth de William Shakespeare, en función a

beneficio del fondo de Obras Asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo. (19-VI-43).

- Reposición, con motivo de la inauguración de la temporada, de la tragedia de Lope de Vega, El castigo sin venganza. (16-X-43).

- Reposición de La dama duende, de Calderón de la Barca, montada por Cayetano Luca de Tena. (23-XI-43).

- Reposición de Romeo y Julieta, tragedia shakespeariana, versión literaria de Nicolás González Ruíz. (10-XII-43).

- Estreno exitoso de Baile en Capitanía, comedia de Agustín de Foxá. (23-IV-44).

- Actuación del T.E.U., y estreno de Un día en la gloria, farsa en un acto de Víctor Ruíz Iriarte. (5-VII-44).

- Con motivo de la inauguración de la temporada oficial, se repuso Fuenteovejuna de Lope de Vega, adaptación de Giménez Caballero. (13-X-44).

- Estreno de Chilca, comedia infantil, de Andrés Obarros, por el Teatro Infantil Lope de Rueda. (19-X-44).

- Se representa una interpretación y realización de Don Juan Tenorio, con motivo del centenario del Tenorio (2-XI-44).

- Representación de Otelo, de Shakespeare. Síntesis de la tragedia hecha por Nicolás González Ruíz. Dirección de Cayetano Luca de Tena. (17-XII-44).

- Estreno de La cárcel infinita, comedia dramática en tres actos de Joaquín Calvo Sotelo. (3-II-45).

- Representación de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina. Adaptación de Enrique Llovet. (1-IV-45).

- Representación de Antígona, de Sófocles, versión libre de José María Pemán (13-V-45).
- Con motivo de la inauguración de la temporada, se puso en escena La discreta enamorada, de Lope de Vega, sacada a luz por Agustín G. de Amezúa. (7-V-45).
- Nueva versión del Sueño de una noche de verano, de Shakespeare. Adaptación Nicolás González Ruíz. Realización escénica, Cayetano Luca de Tena. (8-XII-45).
- Reposición de El monje blanco, "leyenda dramática", de Eduardo Marquina (5-III-46).
- Representación del drama romántico de Schiller, La conjuración de Fiesco, versión española de Eduardo Marquina. (3-V-46).
- Estreno del Ricardo III, de Shakespeare, adaptación de Nicolás González Ruíz. (14-XII-46).
- Reposición de La ermita, la fuente y el río, comedia en tres actos, de Eduardo Marquina" (12-I-47).
- Reposición de La malcasada, de Lope de Vega. (15-II-47).
- Estreno de El tiempo dormido, comedia en tres actos, del inglés Benn W. Levy, vertida a la escena española por José López Rubio. Título original Mrs. Moonlight. (24-VII-47).
- Estreno de El curioso impertinente, inspirado en la novela de Miguel de Cervantes; adaptación escénica realizada por el autor italiano Alejandro Stéfani, versión española de Tomás Borrás. (21-XI-47).
- Representación de El mercader de Venecia, de Shakespeare; versión de Nicolás González Ruíz. (7-XII-47).

- Estreno de Los sombreros de dos picos, comedia en tres actos, de Claudio de la Torre y Alvaro de Laiglesia. (27-VI-48).
- Estreno de Ruleta, comedia en tres actos, del comediógrafo húngaro Fodor, traducida por José Juan Cadenas y Gutiérrez Roig. (14-I-49).
- Estreno de Esta noche me suicido, comedia en tres actos, de los autores argentinos Darthes y Damel. (3-II-49).
- Estreno de Historia de una escalera, novela escénica en tres actos, de Antonio Buero Vallejo. (15-X-49).
- Reposición de El villano en su rincón, de Lope de Vega, bajo la dirección de Luca de Tena. (7-X-50).
- Reposición de Don Juan Tenorio, inmortal obra de don José Zorrilla; realización escenográfica de Emilio Burgos. (29-X-50).
- Estreno de El gran minué, comedieta en tres actos, de Víctor Ruíz Iriarte. (9-XII-50).

10. FONTALBA.

- Estreno de Don Bartolo, comedia en tres actos, de Pedro Pérez Fernández y Antonio Quintero . (17-I-42).
- Estreno por la compañía del Teatro de Cámara de :
La diligencia de Palermo, drama de ambiente siciliano, basada en un episodio de bandoleros, de José Bergua. (14-III-42).
- Alucinación, de Héctor Díaz Villaplana, obra inspirada en una narración inglesa. (14-III-42).

Cántigas de serrana, de Eduardo Marquina; diálogo en verso (14-III-42).

- Reposición de Más fuerte que el amor, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente. (12-IV-42).

- Reposición por la compañía Santamaría-Beringola del drama en tres actos, en prosa, de José de Echegaray, De mala raza. (15-IV-42).

- Reposición de la comedia en tres actos de Juan Ignacio Luca de Tena, ¿Quién soy yo?, por la compañía que dirige Rafael Rivelles. (3-X-42).

- Estreno de Metternich, comedia de José María Pemán. (12-XII-42).

- Estreno de la zarzuela Serranía, en dos actos, con música del maestro Cándido Flores, y letra de Manzano y Ramos de Castro. (11-IV-43).

- Estreno de Sexto piso, comedia de Alfredo Gehdi; presentación de Enrique Rambal. (25-IV-43).

- Estreno de Por la Virgen Capitana, poema dramático, en verso, de José María Pemán. Presentación Enrique Rambal. (7-V-43).

- Reposición de La almoneda del diablo, "comedia de magia, de trucos e incidencias llenos del máximo interés", presentada por Enrique Rambal. (21-V-43).

- Estreno de El incendio de Roma, obra dramática en tres jornadas y veinte cuadros, de Enrique Rambal. (19-VI-43).

- Estreno de Drácula, adaptación para la escena de la célebre novela de Bram Stoker, dentro del género llamado terrorífico. Realización escénica de Enrique Rambal. Drama en tres actos y veintidós cuadros. (7-VII-43).

- Estreno de Hay siete pecados, comedia en tres actos, de José María Pemán. (11-XII-43).

- Estreno de La encontré en la serranía, romance basado en la leyenda popular del Tempranillo; de Angel Torres del Alamo y Baerlan. (7-VII-44).
- Estreno de Una bala, comedia "andaluza" en tres actos, de Felipe Sassone. (29-IX-44).
- Estreno de Con los brazos abiertos, comedia en tres actos, de Leandro Navarro. (18-XI-44).
- Estreno de Ambición, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza. (21- I- 45).
- Estreno de Las bodas de Camacho, comedia en tres actos, de Adolfo Torrado. (18-IV-45).
- Reposición de Reinar después de morir, drama en tres actos, de Luis Vélez de Guevara. (17-IX-45).
- Estreno de Manolita Quintero, obra póstuma de los hermanos Álvarez Quintero, comedia en tres actos. (28-IX-45).
- Estreno de Cándido de día, cándido de noche, comedia en tres actos de Enrique Suárez de Deza. (18-I-46).
- Estreno de Pena de muerte al amor, comedia en tres actos de Manuel López Marín. (10-III-43).
- Estreno de El hombre que volvió a su casa, comedia "melodramática", en tres actos, de Julia Maura. (31-III-46).
- Reposición de Reinar después de morir, drama en tres actos, de Luis Vélez de Guevara, según la refundición de Fernández Villegas. (17-IX-46).
- Reestreno de Manolita Quintero, obra póstuma de los hermanos Álvarez Quintero,

comedia en tres actos. (28-IX-46).

- Estreno de Lo que nunca fue mío, comedia en tres actos, escrita en colaboración por Leandro Navarro y Miguel de la Cuesta. (13-X-46).

- Estreno de La mujer de siempre... y de nunca, comedia en tres actos, de Carlos Llopis. (16-XI-46).

- Estreno de Mis maridos, comedia en tres actos, del inglés Sommerset Maughan. (12-XII-46).

- Estreno de El jugador de su vida, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo. (22-XI-47).

- Estreno de Semana de pasión, comedia en tres actos de José María Pemán. (5-XII-47).

- Estreno de El doctor Faustino, comedia en tres actos de Luis Fernández de Sevilla. (10-I-48).

- Estreno de El muerto de risa, comedia en tres actos de Adolfo Torrado. (25-I-48).

- Estreno de No me esperes mañana, "tragicomedia optimista" según su autor, Horacio Ruíz de la Fuente. La comedia consta de tres actos. (29-VI-48).

- Estreno de Divorcio de almas, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente. (1-X-48).

- Estreno de Siete pecados, comedia en tres actos, obra de dos personajes, de Sebastián Uribe y Alfonso Contreras. (18-VI-49).

- Estreno de Gran turismo, comedia musical, de José F. Díez y Rosillo. (27-V-50).

- Estreno de Casorro a Pasapoga, "sainete castizo, con ribetes sentimentales y fondo de costumbrismo más o menos auténtico", de Paso (hijo) y Dicenta. (24-VIII-50).

- Representación de Le vieil homme, comedia del autor francés Georges de Porto-Riche, por la compañía dramática francesa. (9-XI-50).
- Representación de Electra de O' Neill, por la compañía dramática francesa de Marie Ventura y Jean Martinelli (10-XI-50).
- Representación por la compañía de arte dramático francés de On ne badine pas avec l'amour (No se bromea con el amor), de Alfredo de Musset (12-XI-50), y Phèdre, de Racine. (12-XI-50).

11. FUENCARRAL.

- Estreno de la zarzuela La danza de las brujas, en tres actos, de Ortega Lopo y Sanz Pascual, con música de Esbrí y Villena. (16-X-42).
- Estreno de Verónica, comedia en tres actos y cinco cuadros, de Juan Dotras Villa, director de la compañía lírica de Fuencarral. (5-XI-42).
 - Estreno de La chica del topolino, sainete madrileño de Llerena y Llabrés. (20-XI-42).
- Reposición de Un caradura, melodrama cómico de Adolfo Torrado. (11-VI-43).
- Estreno de Una noche contigo, opereta de Muñoz Román y Castillo, con música de los maestros Rosillo y Montorio. (24-VII-43).
- Reposición de El loco diós, comedia de José Echagaray, que fue estrenada en Madrid allá por el año 1900 por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. (26-VIII-43).
- Reposición de La enemiga, melodrama de Darío Nicodemi, adaptación de Eduardo Marquina, por la compañía Lina Santamaría y Juan Beringola. (9-X-43)

- Reposición de Don Juan Tenorio, de José Zorrilla, por la compañía de comedias de Nicolás Navarro. (20-X-43).
- Reposición de Cinco años y un día, divertida comedia en tres actos de Carlos Llopis, interpretada por la compañía de comedias de Antonio Murillo. (17-XI-43).
- Reposición de Cuidado con la Paca, comedia de José Lucio, por la compañía de Antonio Murillo. (24-XI-43).
- En honor de Jacinto Benavente, reposición de la zarzuela del maestro Moreno Torroba, Polonesa. (11-V-44).
- Estreno de Karma, comedia dramática de Manzanos y Lueso, en colaboración con el maestro Quiroga. (1-VII-44).
- Reposición de la obra de Tomás Borrás, comedia en tres actos, Don César el aventurero. (20-VIII-44).
- Estreno de Compadre de mi alma, "arreglo" realizado sobre una antigua comedia en dos actos titulada Los amigos del alma. Compadre de mi alma es de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. (9-VI-45).
- Homenaje a Amparito Rivelles con un Tenorio interpretado por los autores españoles. (14-XI-45).
- Estreno de El clavo, de Pedro A. de Alarcón, versión teatral de Félix Centeno. Adaptación teatral en siete cuadros. (22-VII-45).
- Reposición de la zarzuela de Serrano, La Dolorosa, por la compañía del maestro Sorozábal. (7-IV-46).
- Reposición de Haz el favor de morirte, comedia en tres actos, de Paso y Armenteras. (21-IV-46).

- Estreno de ¿Se puede vivir tranquilo?, juguete cómico en tres actos, de José de Lucio. (27-VI-46).
- Estreno de La luna y seis peniques, comedia en tres actos de Soriano Torres y Alcaide, inspirada en la popular novela de Sommerset Maughan, Soberbia; adaptación escénica en colaboración con Enrique Rambal. (20-XI-46).
- Estreno de ¡El señor conde está loco!, comedia en tres actos, de Daniel España. (11-II-48).
- Reposición de Los gavilanes, la zarzuela de Guerrero, por la compañía de Antón Navarro. (8-IX-50)
- Estreno de Las gafas, sainete moderno, de Ramos de Castro, López Marín y Fernando Moraleda. (23-IX-50).
- Estreno de La princesa Tangarah, "fantasía oriental cómico-lírica", del autor Delfín Pulido. (14-X-50).

12. GRAN VÍA.

- Estreno de Los tigres escondidos en la alcoba, comedia en tres actos, de Enrique Jardiel Poncela, por la compañía titular del teatro Español. (22-I-49).
- Estreno de Desde los tiempos de Adán, comedia del autor inglés Priestley; traducida a la escena española por Conchita Montes y representada por la compañía titular del teatro Español, que actúa ahora en este local. (16-II-49).
- Estreno de Al marido hay que seguirlo, comedia en tres actos de los autores argentinos Insausti y Mafati, por la compañía de Pepita Serrador. (22-IV-49).
- Estreno de El diablo vino a la sierra, comedia argentina en cuatro actos, Premio

Nacional Buenos Aires, de Loruro y De la Rosa. (4-V-49).

- Estreno de Mi marido, el otro y yo, comedia del autor argentino Collazo. (8-VI-49).
- Estreno de Rascacielos, comedia cómica, de Aurelio López Monis. (25-VI-49).
- Estreno de El gorro de cascabeles, del ingenioso autor italiano Pirandello. (19-X-49).
- Estreno de Las hijas de Juan Simeón, comedia burlesca, basada en acontecimientos policíacos, en tres actos, del autor y actor Ramón Peña. (8-VII-49).
- Reposición de El águila de dos cabezas, comedia dramática, de Jean Cocteau; versión española de José Luis Alonso. (17-IX-49).
- Estreno de Batas blancas, comedia en tres actos, de Aizpuru y Sepúlveda. (9-IV-50).
- Estreno de Llanto de loba, cuento dramático, en tres actos, de Joaquín Dicenta. (29-IV-50).
- Estreno de Sucedió en el cine, comedia en tres actos, de la autora novel, la periodista Josefina Carabias. (13-V-50).
- Reposición de Angelina, comedia cómica, de Enrique Jardiel Poncela. (28-VI-50).

13. INFANTA BEATRIZ.

- Reposición de El conflicto de Mercedes, comedia de Pedro Muñoz Seca. (16-X-42).
- Estreno de Oropel, comedia en tres actos, de Antonio Casas Bricio y Ricardo Alpuente. (23-XII-42).
- Estreno de Moneda del aire, comedia en tres actos, de Sánchez Cobos. (9-I-43).
- Estreno de Azares del amor, pieza graciosa de los hermanos Álvarez Quintero. (9-I-43).
- Reposición de La dama salvaje, comedia en tres actos de Enrique Suárez de Deza.

(26-III-43).

- Estreno de La octava mujer de Barba Azul, comedia "elegante, de finos matices y tonos burlones", de Garvez, por la compañía de Irene López Heredia. (25-IV-43).
- Reposición de El viaje infinito, "magnífica comedia", de Sutton Vane. (8-V-43).
- Reposición de La sombra, comedia de Nicodemi. (12-VI-43).
- Estreno de ¡Bendita tú!, comedia en tres actos, de Pedro Gómez Aparicio y Enrique A. del Corral. (24-IX-43).
- Estreno de El castillo encantado, cuento infantil escenificado, de Emilio Morales de Acevedo. (2-X-43).
- Reposición de La jaula de la leona, "magnífica" comedia de Jiménez Rivas. (2-X-43).
- Estreno de Noche de aventura, comedia vodevilesca, de Gaglière, adaptada a la escena española por Laurentis y Vilches, por la compañía de Társila Criado. (21-X-43).
- Reposición de ¡Calla, corazón!, "magnífica" comedia de Felipe Sassone. (7-XI-43).
- Estreno de La fiera dormida, obra póstuma de Carlos Arniches, comedia en tres actos. (11-XI-43).
- Reposición de la comedia de los hermanos Álvarez Quintero, Cristalina, obra en tres actos, con interpretación de la compañía lírica. (17-XII-43).
- Estreno de Las tres naranjas de oro, cuento infantil, de Emilio Morales de Acevedo, por la compañía de Társila Criado. (24-XII-43).
- Reposición de la comedia de Pedro Muñoz Seca, Los chatos (24-XII-43).
- Reposición de la obra de Jacinto Benavente, Los intereses creados, por la compañía

de Isabel Pallarés y Carlos Lemos. (9-IV- 44).

- Estreno de Los niños perdidos en la selva, novela escénica en cuatro actos, de Jacinto Benavente. (15-IV-44).

- Reestreno de El cisne, comedia del húngaro Franz Molnar, vertida al castellano por José Montero Alonso. (17-V-44).

- Estreno de El duerme y ella delira, comedia argentina, de Darthes y Damel. (5-X-44).

- Estreno de una versión de la comedia de Sardou, Dora, la espía, por Serrano Anguita (23-XI-44).

- Estreno de Marcelo y Marcela, adaptación por Claudio de la Torre a la escena española de la comedia húngara de Pablo Barabas. (21-XII-44).

- Estreno de Correo de América, comedia de Luis López de Haro (4-I-45).

- Con caracteres de estreno, se repuso la comedia de Jacinto Benavente, ¡Mujer, al fin!. (31-I-45).

- Estreno de Viuda, guapa y estanciera, comedia de costumbres argentina, con interpretación de Lola Membrives. (1-III-45).

- Estreno de Poker, comedia de Dora Sedano. (17-V-45).

- Estreno de El alarido, comedia dramática en tres actos del autor italiano Alejandro Stéfani, según versión española de Laurentis y Taramona. (10-X-45).

- Estreno de La pantera mansa, comedia dramática en tres actos, de Fernández Ardavín. (16-XI-46).

- Estreno de El sillón vacío, melodrama en tres actos, de Sánchez Neira. (8-XII-45).

- Estreno de La honrada, drama en tres actos de José Antonio Ochaíta. (16-XII-45)

- Estreno de ¡Tengo 17 años!, comedia en tres actos del autor belga Paul Wandrergne.

(26-I-46)

- Estreno de María del Amor, comedia en verso en tres actos, de José Antonio Ochaíta. (2-V-46)

- Estreno de ¡Sufre y calla!, drama en tres actos, de Vicente Valiña Alonso.

(16-VI-46)

- Estreno de El cielo está cerca, comedia romántica en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte. (9-I-47)

- Estreno de La dama negra, comedia dramática en dos actos de Salvador Ferrer.

(26-IV-47.

- Estreno de Eva estuvo en la guerra, comedia en tres actos de Luis Fernández de Sevilla. (25-V-47.

- Estreno de El secreto de lady Margarita, <<novela escénica>>, de Pilar Mompeón y Fernando Sesma. (29-VI-47)

- Reestreno de Alfilerazos, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente. (8-X-47)

- Reposición de Mi padre, comedia en tres actos, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. (13-III-48)

- Estreno de Amparo, comedia en tres actos de Darthes y Damel. (8-V-48)

- Estreno de La viuda de Pepe, comedia <<inverosímil>> en tres actos, de Luis Muñoz Llorente y Ferderico Galindo. (26-XI-48)

- Estreno de Cuando el trigo es verde, comedia en tres actos del autor inglés Emilyn Williams, traducida por José Luis Alonso. (29-I-49)

- Estreno de Electra, tragedia del dramaturgo norteamericano O'Neill, por la

compañía de teatro de ensayo < <La carátula> > . (29-III-49)

- Estreno de Una cara y dos mujeres, comedia en tres actos de Joaquín Dicenta, inspirada en un cuento de Alfredo de Musset. (5-IV-49)

- Reposición de Divorcio de almas, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente. (17-IV-49)

- Reposición de La verdad de cada cual, de Pirandello, por la compañía de Irene López Heredia. (23-IV-49)

- Estreno de El placer de los dioses, drama en tres actos, de Julia Maura. (17-V-49)

- Estreno de Ojos claros, serenos, poema dramático de Lope Mateo (16-XI-49)

- Estreno de El viejo y las niñas, comedia en tres actos, de José María Pemán. (19-I-50)

- Estreno de Mi suegra, tu suegra, su suegra, juguete cómico en tres actos, de González Alvarez y Pierrá. (22-II-50)

- Estreno de Yo soy el camino, comedia en tres actos, del novelista y comediógrafo inglés Jérôme K. Jérôme. (20-IV-50)

- Estreno de La condesa de la Banda, comedia en tres actos, de Manuel Halcón. (26-X-50)

- Reposición de Mariquilla Terremoto, comedia en tres actos, de los hermanos Álvarez Quintero.

14. INFANTA ISABEL.

-Estreno de Soledad en un trono, comedia de Fernando Periquet. (28-V-42)

- Estreno de Riesgo y ventura de Pérez, comedia en tres actos y un epílogo de Luis

Lamana. (10-VI-42)

- Estreno de Mi primo Jaime, comedia en tres actos, de Escuder y García de Burgos.

(19-VI-42)

- Estreno de La duquesa Chiruca, comedia en tres actos de Adolfo Torrado.

(13-XI-42)

- Estreno de Un marido a precio fijo, comedia en tres actos, de Luisa María Linares.

(22-I-43)

- Estreno de Como tú me querías, comedia en tres actos, de Leandro Navarro.

(11-II-43)

- Reposición de Cuando llegue la noche, comedia en tres actos de Enrique Jardiel

Poncela. (27-III-43)

- Estreno de La Dogaresa rubia, comedia en tres actos, de Luis Fernández Ardawín

(21-V-43).

- Estreno de La señora sueña, comedia del húngaro Ladislao Fodor (5-VI-43)

- Estreno de Las siete vidas del gato, melodrama de intriga de Enrique Jardiel

Poncela. (1-X-43)

- Estreno de Nidos sin Pájaros, comedia en tres actos, de los hermanos Quintero.

(9-IV-44)

- Estreno de Una mujer elegante, comedia de Leandro Navarro (21-IV-44)

- Estreno de El zahar de la novia, comedia en cinco cuadros de Luis Fernández

Ardavín. (5-V-44)

- Estreno de La señorita suspenso, comedia en tres actos de Luis Tejedor y Luis M.

Llorente. (12-V-44)

- Estreno de La campeón, comedia de don Rafael López de Haro. (14-VI-44)
- Reposición de la comedia de Fodor, ¡Atrévete Susana! (27-VI-44)
- Estreno de Rebeco, comedia de < <Tono> > (13-IX-44)
- Estreno de El verdadero amor, nueva versión de la comedia de Victoriano Tardou Divorciémonos, traída a la escena española por Miguel Ródenas y Luis Hurtado Alvarez. (28-IV-44)
- Estreno de Marcelina, comedia en tres actos de Adolfo Torrado. (23-XI-44)
- Estreno de Catalina, no me llores, comedia en tres actos de Enrique Suárez de Deza. (25-I-45)
- Estreno de Tú y yo, somos tres, comedia < <psicológica> > , de Jardiel Poncela. (17-III-45)
- Estreno de Guillermo-Hotel, comedia en tres actos de < <Tono> > . (9-V-45.
- Estreno de Arsénico y encaje antiguo, comedia del autor norteamericano Joseph Kesserling. Adaptación española de Fernando de Igo. (12-X-45)
- Estreno de Tánger, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo. (14-XII-45.
- Estreno de Me casé con un ángel, < <fábula escénica> > en tres actos, del húngaro Vaszary, y adaptada a la escena española por Félix Ros. (19-X-46)
- Estreno de Diario íntimo de la tía Angélica, comedia en tres actos de José María Pemán. (21-XI-46)
- Estreno de Romeo y Julieta Martínez, comedia en tres actos de < <Tono> > (19-XII-46)
- Estreno de Historia de una boda, comedia en tres actos de Leandro Navarro. (13-II-47)

- Estreno de Lo que piensan los hombres, comedia en tres actos, de Julia Maura (15-III-47)
- Estreno de la comedia Celos, de Luis Verneuil, estrenada en París el año 1927 (6-IV-47)
- Estreno de Tres mil pesos, comedia en tres actos, de los autores argentinos Darthes y Damel. (17-X-47)
- Estreno de Sexteto, comedia en tres actos del autor húngaro Ladislao Fodor, traducida a la escena española por la escritora argentina María Luz Regas. (15-XI-47)
- Estreno de Agua en los bolsillos, comedia de Vaszary. (25-I-48)
- Estreno de Bárbara, comedia en tres actos, del autor francés Michel Durán; versión española del humorista < < Tono > > (28-II-48)
- Estreno de El tío Pepe, comedia en tres actos, de Pepe Alfayate y Vicente Soriano de Andía. (3-IV-48)
- Estreno de ¿Por qué te querré yo tanto?, comedia en tres actos, con notas de sainete de Luis Fernández de Sevilla. (3-VI-48)
- Estreno de El nieto de Atila, farsa cómica en tres actos, de L´Hortellerie. (19-VI-48)
- Estreno de Retorcimiento, comedia en tres actos de < < Tono > > (11-XI-48)
- Estreno de La boda era a las doce, juguete cómico en tres actos de Adolfo Torrado y Valdés. (1-X-48)
- Estreno de Sólo vivimos un día, comedia en tres actos, del húngaro Vaszary, adaptada a la escena española por Enrique Llovet. (5-I-49)
- Estreno de María José y José María, comedia en tres actos, de Adolfo Torrado. (25-II-49).

- Estreno de El aprendiz de amante, farsa en tres actos, de Víctor Ruiz Iriarte.

(15-IV-49)

- Estreno de Paradoja, comedia en tres actos de Felipe Sassone. (4-VI-49)
- Estreno de Sucedió en Buenos Aires, comedia de Pascual Guillén (22-X-49)
- Estreno de Francisca Alegre y Ole, comedia en tres actos, de Antonio de Lara .

(27-X-49)

- Estreno de ¡Oh doctor!, comedia en tres actos, de Carlos Llopis. (5-XI-50)
- Estreno de La risa loca, comedia en tres actos, de Adolfo Torrado. (9-IV-50)

15. LARA.

- Estreno de La divina inventora, comedia de los hermanos Quintero, con son de muletilla: "¡Navega, piloto!" (24-I-42)

- Estreno de la comedia en tres actos, de Bartolomé Soler, El honor de los hombres. (21-II-42)

Estreno de Lady Amarilla, comedia en tres actos de Enrique Suárez de Deza.

(21-III-42).

- Estreno de la <<comedia cómica>> titulada Siempre llego tarde, firmada por Carlos Llopis. (7-IV-42)

- Reposición de Pégame, Luciano, comedia de Pedro Muñoz Seca, por la compañía de Pepe Isbert. (12-V-42)

- Estreno de Burlona, la última comedia escrita en colaboración a finales del año 1937, por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. (15-X-42)

- Estreno de Salón de té, comedia en tres actos de Luis de Vargas. (6-XI-42)

- Estreno de Un capitán español, drama histórico en cuatro actos y cinco cuadros, de Sebastián Cladera Botger. (28-I-43)
- Estreno de Fausto y Margarita, comedia en tres actos, obra póstuma de Manuel Linares de Rivas. (13-II-43)
- Estreno de El jardín secreto, comedia en tres actos, de Horacio Ruiz de la Fuente. (24-III-43)
- Estreno de Nuestros blasones, comedia en tres actos, de Francisco Serrano Anguita. (17-IX-43)
- Estreno de María la viuda, poema dramático de Eduardo Marquina. (23-X-43)
- Estreno de Mi querido ladrón, comedia húngara, en tres actos, traída a la escena española por Claudio de la Torre y Luis Escobar. (21-IV-44)
- En honor de Jacinto Benavente, reposición de El amor no existe, comedia de Martínez Olmedilla. (11-V-44)
- Estreno de Champán, comedia en tres actos, de José Juan Cadenas. (11-I-45)
- Estreno de El enemigo público nº 88, comedia en tres actos, de Vicente L´Hortellerie. (7-IV-45)
- Estreno de La casa, comedia en tres actos, de José María Pemán. (29-IV-45)
- Estreno de ¡Así es la viuda!. <<vodevil honesto>> en tres actos, de Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente. (19-XII-45)
- Estreno de Don Pío descubre la primavera, comedia en tres actos, de Tono y Llovet. (9-II-46)
- Estreno de Las horas inolvidables, comedia en tres actos, de Enrique Gutiérrez Roig. (10-III-46)

- Estreno de Hombre en tres espejos, comedia primera de Natividad Zaro (4-V-46).
- Estreno de Del brazo y por la calle, comedia dramática en tres actos, del autor chileno Armando Mook. (29-V-46)
- Reposición de Los malhechores del bien y estreno de Espejo de grandes, ambas comedias en tres actos de Jacinto Benavente. (14-VI-46)
- Estreno de La casa, comedia en tres actos, de José María Pemán (29-IV-46).
- Estreno de El pulso era normal, comedia en tres actos de Juan Ignacio Luca de Tena. (8-II-47).

16. LA LATINA.

- Estreno de Tres gotas nada más, humorada arrevistada, en tres actos, de Paradas y música del maestro Guerrero.

17. MADRID.

- Con motivo de la inauguración del nuevo coliseo madrileño, se estrenó el poema lírico La Venta de los gatos, obra póstuma del maestro Serrano, con libro de los hermanos Alvarez Quintero, bajo la tutela de la Asociación de la Prensa. (8-X-43)
- Reposición por la compañía lírica de la zarzuela La taberna del puerto, bajo la dirección del maestro Sorozábal. (8-XII-43)
- Presentación de Cuidado con las mujeres, revista (9-IV-44).
- En honor de Jacinto Benavente, reposición de las dos joyas de nuestro género lírico, La viejecita y La patria chica. (11-V-44)
- Reposición de la zarzuela La taberna del puerto, de Sorozábal, por la compañía de

este compositor. (27-IV-44)

- Exito del retablo popular, de Romero, Fernández Shaw y Guidi, Peñamariana.

(17-XI-44)

- Estreno de La niña de la flor, sainete de Rosillo, letra de Carreño y López de la Hera. (6-VII-45)

- Reposición de Un hombre de negocios, coincidiendo con su 1006 representación.

(1-VIII-45)

- Estreno del sainete del maestro Rosillo, letra de Carreño y López de la Hera, titulado La niña de la flor. (6-VII-46)

- Estreno de La familia de Kasbín, c omedia en tres actos de Julio Alejandro. (5-II-49)

- Estreno de Colorín, colorado, fantasía de gran espectáculo, de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, con música de Parada. (31-XII-50)

18. MARAVILLAS.

- Reposición de la comedia de Pedro Muñoz Seca, Un drama de Calderón, por la compañía del teatro Maravillas. (23-I-42)

- Estreno de Fuegos fatuos, comedia en tres actos, de Dora Sedano Badriñana.

(8-V-42)

- Estreno de El rancho de Guadalupe, comedia lírica mejicana, de Enrique del Valle.

(6-II-43)

- Reposición de Una rubia peligrosa, opereta de Paso y el maestro Montorio, por la compañía de operetas que dirige artísticamente Antonio Paso. (25-IX-43)

- Estreno de Tabú, opereta en tres actos, de Antonio Paso, con música del maestro

Montorio. (31-X-43)

- Estreno de La opinión de los demás, comedia en tres actos, del autor novel Eduardo Solana Sánchez. (19-IX-44)
- Estreno de Buscando un millonario, nueva opereta de don Antonio Paso y su hijo Manuel Paso, en colaboración con el maestro Montorio. (23-I-45)
- Estreno de Las garras de la fiera, versión española de la comedia italiana, de Guillermo Ciannini, adaptada por Taramona y de Laurentis. (14-IV-45)
- Estreno de Jaque al amor, opereta en dos actos, de Manuel Taramona, música de Domenico de Laurentis. (23-XII-45)
- Estreno de la farsa cómico-musical en tres actos, dividida en 17 cuadros, de Antonio y Manuel Paso, música de Montorio. (2-II-46)

19. MARÍA GUERRERO.

- Estreno de la obra dramática, en tres actos y cinco cuadros, original de Eduardo Marquina, titulada El estudiante endiablado. (13-II-42)
- Reposición de El testamento de la mariposa, cuento en tres actos de José María Pemán. (22-IV-42)
- Reposición de Llegada de noche, drama en tres actos de Hans Rothe. (2-V-42)
- Representación de la Tragicomedia de Don Duardos, obra del lusitano Gil Vicente. Interpretada por la Compañía del Teatro Nacional. (22-V-42)
- Estreno de El retablo milagroso, comedia en dos actos y diez estampas, llevada a la escena por Burgos y Figarelo. (2-VI-42)
- Reposición de Amphytrion, de Jean Giraudoux, por la compañía dramática francesa.

(20-X-42)

- Presentación de la compañía de comedia francesa de Jean Vernier con Electra, de Jean Giraudoux. (27-X-42)

- Reposición de La vida es sueño, de Calderón de la Barca. (13-XI-42)

- Estreno de La herida del tiempo, comedia del inglés J. B. Priestley, vertida al castellano por Luis Escobar. (18-XI-42)

- Estreno de La muerte en vacaciones, comedia en tres actos, del italiano Alberto Casella, versión castellana de Luis Fernanda de Igoa. (8-I-43)

- Estreno de La voz amada, comedia musical de Rothe. Realización escénica, Teatro Nacional. (8-V-43)

- Reposición de La herida del tiempo, comedia de Priestley, interpretada por la compañía del Teatro Nacional. (21-X-43)

- Estreno de Gente que pasa, comedia en tres actos, de Agustín de Foxá y José Vicente Puente. (31-X-43)

- Estreno de Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, comedia de humor en tres actos, de Tono y Mihura, interpretada por la compañía titular del María Guerrero.

(18-XII-43)

- Estreno de La Virgen de la Goleta, tragedia marinera en tres actos, de Román Alvarez, y la comedia dramática de Víctor Ruiz Iriarte, El puente de los suicidas.

(28-V-44)

- Estreno de La mentira del silencio, comedia en tres actos, de Julia Maura.

(16-XI-44)

- Reposición de Traidor, inconfeso y mártir, teatro romántico original de José

Zorrilla (15-XII-44).

- Estreno de Nuestra ciudad, de Thorton Wildor, llevado a la escena española por José Juan Cadenas. (29-XII-44)

- Estreno de La señora del mirador, comedia en tres actos, de Agustín de Figueroa. (9-I-45)

- Estreno de El sombrero de tres picos, adaptación escénica de la novela de Pedro Antonio de Alarcón, por Juan Ignacio Luca de Tena. (22-II-45)

- Estreno de El pirata, comedia en tres actos, del francés Marcel Achard, versión española de Conchita Montes. (11-IV-45)

-Puesta en escena de El secreto, comedia del francés Bernstein, según nueva versión española de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. (8-XI-45)

- Estreno de El galeón y el milagro, < < folletín romántico > >, en cinco capítulos, en verso, de Eduardo Marquina. (4-I-46)

- Estreno de El caso de la mujer asesinadita, comedia en tres actos escrita en colaboración por Miguel Mihura y Alvaro de Laiglesia. (21-II-46)

- Estreno de Tren de madrugada, drama en tres actos, de Claudio de la Torre. (26-IV-46)

- Estreno de un espíritu burlón, comedia satírica, en tres actos, del autor inglés Noel Coward, traducida a la escena española por Luis Escobar. (26-XI-46)

- Estreno de Plaza de Oriente, comedia en tres actos de Joaquín Calvo Sotelo. (25-I-47)

- Estreno de Miss Ba, comedia de Rudolf Besier y traducida por Luis Fernández de Igoa y Carlos Zubiría. (12-VI-47)

- Estreno de El anticuario, comedia de Suárez de Deza. (24-XII-47)
- Estreno de El beso a la Bella Durmiente, comedia en un prólogo , tres actos y un epílogo, de Agustín de Foxá. (22-IV-48)
- Estreno de Historias de una casa, comedia en tres actos de Joaquín Calvo Sotelo. (13-I-49)
- Estreno de una nueva versión escénica de Crimen y castigo, de Dostoyewski, realizada por José Javier Aleixandre.(6-III-49)
- Estreno de Alberto, comedia dramática en tres actos de Vicente Escrivá y Manuel Pombo Angulo. (3-VI-49)
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla, con vestuario y decorados de Dalí. (2-XI-49)
- Representación de Electra, tragedia en tres actos, < <visión > > de José María Pemán. (15-XII-49)
- Estreno de El calendario que perdió siete días, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza. (14-I-50)
- Estreno de Barriada, comedia dramática en tres actos, de Julio Alejandro. (22-II-50)
- Reposición de Knock, ou le triomphe de la Médecine, comedia francesa, en tres actos, de Jules Romains, por la compañía francesa de Louis Jouvet. (27-IV-50)
- Estreno de La cruz de alba, poema dramático en tres actos, de José María Sagarra.(30-IV-50)
- Estreno de El landó de seis caballos, comedia en dos actos, de Víctor Ruiz Iriarte.(27-V-50)

- Estreno de En la ardiente oscuridad, drama en tres actos, de Antonio Buero Vallejo.(2-XII-50)

20. MARTÍN.

- Estreno de Luna de miel en el Cairo, opereta de José Muñoz Román y Alonso.
(7-II-43)

21. PAVÓN.

- Reposición de la comedia en tres actos de Paso y Saéz, ¡Que se case Rita!. (3-IX-44)
- Estreno de Cásate con mi suegra, juguete cómico en tres actos de Villamartín y Caraciro. Compañía de Luis B. Arroyo. (7-VII-45)
- Reposición de Déjame usted que me ría. juguete cómico en tres actos de José de Lucio. (29-VIII-45)
- Reposición de Cásate con mi suegra, comedia en tres actos de Villamartín y Caraciro. (7-VII-46)

22. REINA VICTORIA.

- Estreno de Una carta de amor, comedia cómica en tres actos, de José Sautugini, inspirada en una obra húngara.(6-III-42)
- Estreno de El Oteló de Zamora, farsa cómica en tres actos, de Paso padre y Paso hijo.(17-IV-42)
- Estreno de Tu mejor amigo, comedia en tres actos de Fernández de Sevilla y López

de la Hera.(25-IV-42)

- Estreno de Los Madriles, comedia en tres actos de Luis de Vargas.(8-V-42)
- Estreno de Filigrana, comedia sevillana-argentina en tres actos, de Antonio Quintero.(17-X-42)
- Estreno de El ladrón de gallinas, comedia de Gavaul y Charvaz, versión española de Vital Aza. (9-I-43)
- Estreno de Cuando llegue la noche, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo. (26-I-43)
- Estreno de ¡Allá películas!, revista de Prada y De Avila, en unión con los maestros Cabrera y Mestre.(21-VII-43)
- Estreno de Multicolor, revista de J. Andrés de Prada, con música del maestro Padilla y Ferri. Obra de veintidós cuadros o páginas. (18-VIII-43)
- Reposición de La señorita Trévez, comedia de Carlos Arniches. (2-X-43)
- Estreno de Los consuegros, comedia en tres actos, de Luis Manzano.(8-X-43)
- Reposición de Una carta de amor, comedia de José Santugini, por la compañía de Davó y Alfayate.(15-X-43)
- Estreno de Descansa ya. Faraón, comedia de Francisco Ramos de Castro. (29-X-43)
- Estreno de Fin de semana, comedia musical de Ramos de Castro y el maestro Halpern.(20-IV-44)
- Estreno de El hombre que cambió de nombre, adaptación para la escena española de una obra del autor inglés Edgard Wallace. Comedia en tres actos. (2-VIII-44)
- Estreno de la comedia en tres actos de Tejedor y Llorente, Las tres B.B.B. (2-IX-44)
- Estreno de Pepa Oro, comedia con bellas y populares canciones, de Antonio

Quintero y Rafael de León. (17-XI-44)

- Estreno de La escala rota, comedia en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta. (28-XII-44)

- Estreno de El puente de los suicidas, comedia de Víctor Ruiz Iriarte. (7-II-45)

- Estreno de Se gratificará espléndidamente, comedia < <agradable, divertida, sentimental y burlona> >, en tres actos, de Tejedor y Llorente. (28-IV-45)

- Estreno de Un drama de Echegaray. ¡ay!, comedia en tres actos de Tejedor y Llorente. (12-IX-45)

- Estreno de Dos puntos de vista, comedia cómica en tres actos de Carlos Llopis. (10-I-46)

- Reposición de la comedia de don Carlos Arniches, La condesa está triste. (21-IV-46)

- Estreno de Un drama de Echegaray. ¡ay!, obra teatral en tres actos, de Tejedor y Llorente. (12-IX-46)

- Estreno de Nocturno, comedia en tres actos de Enrique Suárez de Deza. (21-XII-46)

- Estreno de Rumbo, comedia en tres actos, de Antonio Quintero y Rafael de León. (11-I-47)

- Estreno de Jaimito se casa, jugueteón cómico en tres actos de Antonio y Manuel Paso. (8-I-48)

- Estreno de La niebla, comedia en tres actos, de Pedro Pérez Fernández. (22-VIII-48)

- Estreno de Una viuda original, comedia en tres actos, escrita en colaboración por Tono y Vazzari. (29-X-48)

- Estreno de Luna de miel, comedia en tres actos, de ambiente sevillano, de Francisco Serrano Anguita. (5-I-50)

- Estreno de ¡Manda a tu madre a Sevilla!, comedia póstuma en tres actos de José Lucio.(19-I-50)
- Estreno de Dos mujeres a las nueve, comedia en tres actos de Miguel de la Cuesta y Juan Ignacio Luca de Tena.(24-IX-50)
- Estreno de Doña Vitamina, farsa cómica en tres actos, de Adolfo Torrado.(9-IV-50)
- Estreno de La señorita Lupita, juguete cómico en tres actos, de Luis García Sicilia.(17-VI-50)
- Estreno de Vas a ser mi perdición, comedia cómica en tres actos, de José de Lucio.(27-VII-50)
- Estreno de Aurora negra, comedia dramática en tres actos, de Horacio Ruiz de la Fuente. (23-IX-50)
- Estreno de Yo tengo veinte años, comedia dramática en tres actos, de Felipe Sassone.(25-XI-50)

23. RIALTO.

- Reposición de la obra de Muñoz Seca y Pérez Fernández, El refugio, por la compañía de Casimiro Ortas. (11-II-42)
- Reposición de la comedia de Lucio y Capella, ¡Caramba con la marquesa! (18-II-42).
- Estreno de Rigodón de amor, comedia versificada de Fernández Ardevín, por la compañía de comedias de Amparito Martí y Paco Pierrá.(5-IV.42)
- Estreno de Un timbre que no suena, comedia en tres actos, de Rafael López de Haro. (9-V-42)

- Estreno de Canción de Navidad, comedia en tres actos, de Ernesto de Burgos.
(28-V-42)
- Reposición de La sobrina del cura, graciosa comedia de Carlos Arniches, por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote.(24-VI-42)
- Estreno de Como lirio de márfil, zarzuela de Miguel Márquez y el maestro Rivera, por la compañía lírica de Pedro Terol. (29-V-45)
- Estreno de ¡Préstame tu suegra!, tragicomedia en tres actos, de Carlos Jaquetot y Francisco Loygorri. (13-II-46)
- Reposición de la obra de Antonio Paso hijo y Emilio Saéz, ¡Que solo me dejas!. Comedia en tres actos. (21-IV-46)
- Estreno de Un pisotón, cualquier da en la vida, comedia en tres actos de Tono.
(20-VI-46)
- Estreno de No tienes arreglo, Pepe, comedia en tres actos de los actores cómicos Marcos Davó y José Alfayate.(9-X-46)
- Estreno de la comedia en tres actos Don Natalio busca un novio, de Luis C. Sicilia y Eduardo Arana. (9-I-47)

24. ZARZUELA.

- Reposición de Retazo del famoso dramaturgo italiano Darío Nicodemi, por la compañía de Josita Hernán, según versión española de J. Fernández de córdoba.
(21-I-42)
- Reposición de la comedia de Arniches, La chica del gato.(1-II-42)
- Estreno de Fino Lerma, comedia en tres actos de José de la Cueva.(7-III-42)

- Reposición de la comedia de los hermanos Quintero Tambor y cascabel. (22-III-42)
- Reposición de ¡Viva Alcorcón, que es mi pueblo!, comedia de Ramos de Castro y C. Carreño. (24-VI-42)
- Estreno de Los novios de mis hijas, comedia en tres actos de Leandro Navarro, inspirada en otra comedia española, Las de Caín, de los hermanos Quintero. (7-X-42)
- Estreno de Yo no he venido a traer la paz, comedia en tres actos de José María Pemán.
(10-III-43)
- Estreno de ¡Cinco años y un día!, comedia cómica de ambiente policíaco, de Carlos Llopis. (24-VI-43)
- Estreno de ¿Locos?, comedia cómica del autor Eduardo Arana. (12-VIII-43)
- Reposición de Caramba con la Marquesa, comedia de José Lucio (2-X-43).
- Reposición de Puebla de las Mujeres, comedia quinteriana, por la compañía de los < < Ases > > . (30-X-43)
- Estreno de Manantiales, comedia en tres actos de los hermanos Alvarez Quintero.
(7-XI-43)
- Estreno de Juan Puerto, comedia en tres actos escrita en colaboración por Antonio Quintero y Carlos Rivera. (4-XII-43)
- Estreno de Tarambana, comedia en tres actos, de Antonio y Manuel Paso.
(29-IV-44)
- En honor de Jacinto Benavente, reposición de la comedia Mi cocinera. (11-V-44)
- Reposición de la comedia de Enrique Jardiel Poncela, Los habitantes de la casa deshabitada. (4-VII-44)

- Estreno de Los mollarés de Aragón, comedia en tres actos, de Augusto Martínez Olmedilla. (22-VII-44)
- Estreno de Un chico para todo, comedia en tres actos de Soriano y Macrino. (12-IX-44)
- Estreno de Todo a medio hacer, comedia en tres actos de José María Pemán. (21-IX-44)
- Estreno de Todo Madrid, comedia en tres actos de Francisco Serrano Anguita. (30-IX-44)
- Estreno de Un minuto... ¡ y toda la vida!, comedia en tres actos de Felipe Sassone. (2-XII-44)
- Estreno de Nuestra familia, comedia en tres actos, de Francisco Serrano Anguita. (17-X-45)
- Estreno de Jugar a vivir, comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza, versión española de La filosofía del juego, del holandés Huizinga. (15-XI-45)
- Estreno de la primera obra teatral de la duquesa de Almazán, La pura mentira, comedia en tres actos. (6-XII-45)
- Estreno de Bengala, comedia en tres actos, de Miguel de la Cuesta y Leandro Navarro. (15-XII-45)
- Reposición de Usted tiene ojos de mujer fatal, comedia de Enrique Jardiel Poncela. (16-I-46)
- Estreno de Agua, aceite y gasolina, comedia en tres actos de Enrique Jardiel Poncela. (28-II-46)
- Estreno de Mambrú se va a la guerra, opereta de Romero, Fernández Shaw y Dotras

Vila.(21-IV-46)

- Estreno de Matrimonio a plazos, comedia musical en dos actos, libro de Leandro Navarro y Jesús María de Arozamena, música del maestro Quintero.(23-V-46)
- Estreno de No tiene corazón, comedia en tres actos del autor-actor Adrián Ortega, de la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara.(7-XII-46)
- Estreno de Dos cigarrillos en la noche, comedia en tres actos de Juan Ignacio Luca de Tena.(31-V-47)
- Estreno de la opereta ¿Quién dijo miedo?, adaptación del vodevil de Stéfani y Cerio La orden de la Jarretera, hecha por Anselmo Valle, con números del maestro Moraleda .(31-V-47)
- Estreno de La niña del polisón, comedia lírica en tres actos de Leandro Navarro y Fernando de Lapi y el maestro Moreno.(28-V-49)
- Estreno de El último güito, zarzuela de Manuel Iglesias y el maestro Fernando García.(8-VII-50)
- Estreno de Las alegres azadoras, comedia musical de Fernández de Sevilla y Tejedor, música del maestro Fernando García Morcillo.

SERIGNE MAHANTA KÉBÉ

TESIS DOCTORAL

CRÍTICA TEATRAL DE POSGUERRA
EN EL PERIÓDICO MADRILEÑO ARRIBA

DIRECTOR: Dr. D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

CATEDRÁTICO DE LITERATURA EN EL DEPARTAMENTO

DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

FACULTAD DE FILOLOGIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1994

TOMO II

PARTE III

GONZALO TORRENTE BALLESTER:

EL TEATRO DE LOS AÑOS 50 Y PRINCIPIOS DE LOS 60.

INTRODUCCIÓN.

La década de los años cincuenta y principios de los sesenta coincidió con el relevo del titular de la crítica teatral en ARRIBA, Manuel Díez-Crespo, por otro intelectual falangista, insigne hombre de las letras españolas contemporáneas, y distinguido teórico del teatro fascista español durante la guerra civil: Gonzalo Torrente Ballester. ¿Hace falta recordar que ya hizo de crítico suplente cuando Antonio de Obregón ejercía esta profesión?

Llegó, pues, Torrente en un momento en que -pese a lo que opinaron los más pesimistas críticos del arte dramático- el teatro español, de manera constante y persistente, pugnaba por un teatro nuevo, por la búsqueda de nuevas salidas, derroteros nuevos, y halló una manifestación cuantitativa a partir de finales de los años cuarenta, con la llegada al escenario español de obras primerizas, de autores noveles, no sólo en busca de fama literaria, sino -y sobre todo-, con una firme determinación de <<revolucionar>> el teatro. Se estrenaron obras que, sin duda alguna, representaron una novedad en la historia del teatro, aunque en un grado menor de cantidad. Las más de estas obras, es verdad, fueron puro espectáculo para divertir y entretener el público. Sin embargo, no olvidemos que el divertir y entretener forman, indiscutiblemente, parte del arte escénico...

¿No ha significado Historia de una escalera -por sólo dar un ejemplo- algo nuevo en la historia del teatro español? Por supuesto que sí: con su estreno, el autor novel, Antonio Buero Vallejo ha traído un cambio importante en el teatro (1). Lo que le valió este inmemorable triunfo, unánimemente reconocido por críticos y público, éxito que sólo se

inició con Historia de una escalera, y que se confirmó y se afianzó más con otras obras estrenadas posteriormente, entre las cuales, La tejedora de sueños, Madrugada, u Hoy es fiesta.

Junto al joven Buero Vallejo destaca otro autor novel, Alfonso Sastre, uno de los más decididos defensores de un teatro social y comprometido. Sus obras, como las de Buero Vallejo, fueron celebradísimas. Cuando se estrenó La Mordaza, Torrente Ballester, maravillado, escribía en las páginas de ARRIBA: "Cuando hace más de cincuenta años se estrenó La noche del Sábado, los del 98 se reconocieron en el drama de Benavente y lo tuvieron por cosa suya. Viene el recuerdo a cuento de que los jóvenes de hoy, la generación que puja y empuja, se ha reconocido en el drama La Mordaza y lo ha aplaudido como salido de sus entrañas" (2).

Otro autor novel, Alfonso Paso, que también comenzó aceptando postulados cercanos al realismo crítico, seguirá poco después una línea cada vez más convencional y conformista, hasta convertirse en el dramaturgo más aplaudido de los últimos tiempos.

Tales dramaturgos, con la intención de poner al descubierto las injusticias y contradicciones existentes en el seno de la sociedad española, y sin adscripción específica a una ideología concreta, cultivan "un teatro crítico, comprometido y testimonial". Temas frecuentes en el mismo fueron, como señala Francisco Ruiz Ramón, "los de la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado, del empleado y de la clase media baja, su alienación, su miseria y su angustia, la desmitificación de los principios y valores que les sirven de fundamento, la discriminación

social, la violencia y crueldad de las <<buenas conciencias>>, la dureza, impiedad e inmisericordia de la opinión pública, la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre del suburbio, del hombre al margen, del hombre espoliado; en una palabra, de los viejos y de los nuevos esclavos de la sociedad contemporánea" (3).

Por otro lado, autores ya conocidos y de fama reconocida seguían estrenando, y muchas de sus obras lograron mucha fortuna y éxito. Hubo, por supuesto, de todo. Obras valiosas dignas de calificarse como clásicas; la mayoría, sin embargo por muy buenas que fueran, fueron valoradas como puro espectáculo, obras para <<pasar un rato>>.

En cuanto al teatro clásico -sobre todo español- siguió cosechando los mismos resultados de siempre, tanto en el público como en la crítica, con obras inmortales y universalmente consagradas como el Tenorio de Zorrilla, La Celestina de Fernando de Rojas; obras de Lope como La dama boba, El anzuelo de Fenisa o La malcasada; El alcalde de Zalamea de Calderón...

El teatro clásico extranjero brilló por su ausencia. Ni siquiera Shakespeare, el gran favorito de la década anterior, no se repuso en los coliseos madrileños. Afortunadamente, no diremos lo mismo del teatro extranjero contemporáneo. A nuestro juicio, conoció una acogida y un repertorio en la cartelera nunca conocidos desde finales de la guerra civil. Triunfaron obras de autores franceses, ingleses, italianos, y... norteamericanos, por sólo citar éstos. Entre ellos, los más destacados fueron Jean Anouilh con obras como Medea, Colombe, El viajero sin equipaje, Eurícide o Leocardia; Jacques Deval con Esta noche en Samarcanda, Juegos peligrosos o Su primer beso; Marcel Achard con Patate o La idiota; Somerset Maugham con ¿A qué hora volverás, querido? o Por encima de la vida; J. B. Priestley con

Llama un inspector o Música en la noche; Diego Fabri con Prisión de soledad o El seductor; Tennessee Williams con Un tranvía llamado Deseo o La gata en el tejado de cinc ardiente; Arthur Miller con Panorama desde el puente o Todos eran mis hijos; Eugene O'Neill con El deseo bajo los olmos, etc...

A la vista de lo que se nos ofreció en esta década de los años cincuenta, ¿podemos vaticinar un despertar del teatro español? ¿Ha llegado por fin este momento tan esperado y ansiado de un cambio en la manera de hacer teatro? Sea lo que sea, se está notando una evidente y significativa mejora en el teatro. Mantengamos la ilusión y la esperanza, que esto, sólo es el comienzo; un comienzo alentador para todos. Por lo demás, el tiempo dirá...

NOTAS.

(1) *Remito al comentario ya hecho sobre el estreno de esta obra en un capítulo anterior.*

(2) ARRIBA, 18-IX-54.

(3) Arturo Ramoneda cita a Francisco Ruiz Ramón, en Antología de la Literatura española del siglo XX. SGEL, Madrid, 1988, pp. 642-643.

CAPÍTULO PRIMERO

GONZALO TORRENTE BALLESTER: EL PERSONAJE.

I-1. Datos biográficos.

Nació Torrente Ballester en Serantes, El Ferrol (La Coruña), en junio de 1910. Crítico, ensayista, dramaturgo y novelista, miembro de la Real Academia Española y Premio < < Cervantes > > en 1985.

A los diez y seis años, Gonzalo Torrente Ballester acaba el bachillerato, y en 1927 empieza sus cursos universitarios en Santiago, para pasar en este mismo año a Oviedo, donde se propone concluir la carrera de Derecho. Allí hace su primera colaboración literaria en un periódico local, El Carbayón. Luego, debe vivir en Vigo y Madrid, dejando Oviedo.

En 1931, se traslada la familia a Breu, un pequeño pueblo gallego de no más de cinco mil habitantes.

Contrae matrimonio - que no durará mucho tiempo- en el año 1932, se traslada por esas fechas a Valencia por claros imperativos económicos. Su estancia en esta capital durará apenas un año. La pareja vuelve a Galicia.

Durante todo este tiempo, ha tenido, sin embargo, tiempo de continuar estudiando, y en 1935, obtiene la licenciatura de Ciencias Históricas en Santiago. La Universidad le asigna una beca para ir a París con el motivo de recopilar datos para su tesis doctoral. Esta tesis no llegará a ver la luz, y su estancia en París, que tantas satisfacciones espirituales le

reportaba, se verá interrumpida por las inquietantes noticias que de España se van recibiendo durante el 36, y que acabarán con el estallido de la Guerra Civil.

Después de regresar de París a Galicia, durante el año 1937, da a luz su primer ensayo Razón y ser de la dramática futura, y en Burgos, colabora como intelectual falangista, con cierta asiduidad en la revista Escorial. Al año siguiente, escribe su primera obra teatral, El viaje del joven Tobias, y en el año de la finalización de la guerra civil se presenta a un concurso de autos sacramentales, del cual recibe el Premio con su El casamiento engañoso.

En 1943, se publica su primera novela, El señor llega, que dos años más tarde recibirá el premio de la Fundación << Juan March >>, fuertemente dotado.

En 1960 contrae nuevo matrimonio con Fernanda Sánchez Guisande y poco tiempo más tarde, la pareja emprende un viaje por Francia y Alemania. La aparición en 1962 de La Pascua triste como colofón de Los gozos y las sombras no será un capítulo feliz. Hay una represalia política contra Torrente que le aparta de su cargo de profesor y de sus puestos de crítico, y su última novela le es censurada al prohibirse cualquier crítica sobre ella.

Recibiendo una invitación en el año 1966, se marcha a EE.UU. con toda su familia, y mientras lleva a cabo sus funciones con toda serie de facilidades y en un clima de prestigio y simpatía, sigue escribiendo, publicándose su novela Off-Side en España. Sin embargo, por diversas razones, no consigue adaptarse por completo a la vida ni a la tierra americana.

Regresando a España en 1970, no está inclinado a la vuelta a América y por fin se queda en Madrid ocupando la cátedra de Historia de la Literatura en el instituto de Orcasitas.

En 1972, aparece La saga/fuga de J.B., que es premiada con el premio << Ciudad

de Barcelona > > y con el de la crítica, amén de recibir una acogida fabulosa. En efecto, en 1973, regresa a Vigo, desde donde va a Salamanca y ocupa una cátedra de Instituto. Será también el comienzo de una época plena: colabora en el diario Informaciones y Arriba, y en 1974 publica El Quijote como juego.

I-2. Torrente Ballester: escritor y falangista.

La acogida de La saga/fuga de J.B. en 1972 situó a Gonzalo Torrente Ballester en primera línea de la narrativa española contemporánea, treinta años después de su primera novela, la ya mencionada Javier Mariño (1943), que, ambientada autobiográficamente en el París de 1936, narra el debate religioso, amoroso y político de su protagonista. La saga/fuga de J.B. ofrece una propuesta exigente, pero gratificante, de imaginación e ironía. El título anuncia ya su estructura musical de variaciones y también su condición de saga o leyenda mítica de Castroforte del Baralla y de sus héroes, todos los cuales comparten las iniciales J.B. con el proteico narrador José Bastida.

Esta novela no constituyó una sorpresa en la trayectoria de su autor. Era el resultado de una evolución de tres decenios, cuya unidad se había visto favorecida por la presencia de un número reducido de elementos sustanciales, y por el carácter eminentemente intelectual, que siempre acompañó su labor creativa de reflexiones teóricas sobre los fundamentos de la literatura, de lo que dan cumplida muestra su libro ya mencionado, El Quijote como juego (1974), su discurso de la Real Academia Española (1977) y, sobre todo, Los cuadernos de un vate vago (1982).

Como novelista, Torrente sobresale por el planteamiento y la resolución profundamente irónicos de sus narraciones. Su ironía se basa en la percepción sistemática de lo maravilloso. De hecho, el dualismo es otra de las características de este autor, que definió El Ferrol de su nacimiento como una ciudad lógica, diseñada a escuadra, en un contorno mágico, el mar abierto a la aventura y el valle de Serantes donde transcurrió su primera infancia, recreada en un libro autobiográfico entreverado de fantasía: Dafne y ensueños (1982). Porque "la lógica puede obedecer a una necesidad intelectual, pero también son necesarios el disparate y el absurdo: son intelectualmente necesarios", leemos en el prólogo a su novela de 1950-51, publicada en 1983, La princesa durmiente va a la escuela. También en el pórtico de Don Juan (1963) confiesa que por temperamento y educación se siente inclinado "al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario", como le ocurre al escritor Leopoldo Allones que "pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfrenada, vuelve a la realidad, juega con ella" en Off-side (1969). Nada extraño, pues, que Torrente, guiado por Ortega y Gasset, reconozca su pertenencia a lo que él mismo llama "la tradición anglocervantina" y, en definitiva, proclame un discipulaje "cada vez más consciente y voluntario" hacia Cervantes.

Fragmentos de Apocalipsis (1977) es arquetipo de "metanovela". Su personaje-narrador la define como "un conjunto de palabras en el que estaré yo mismo, hecho palabra también; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica" de los peregrinos avatares y habitantes de Villasanta de la Estrella, trasunto de la capital jacobea sobre la que Torrente ha escrito Compostela y su ángel (1948) y Santiago de Rosalía de

Castro (1989). Muy próximo a esa "duplicación interior" está otro rasgo cervantino: la ficción del "manuscrito encontrado". Entre otras, dos obras de Torrente obedecen al recurso: Quizá nos lleve el viento al infinito (1984) y La rosa de los vientos (1985).

Este último título manifiesta además otro de los principios unificadores en la trayectoria de su autor. Es aquel dualismo ya aludido, pero aplicado ahora a la personalidad humana. La multiplicidad del "yo" es, en efecto, uno de sus temas repetidos, que en Quizá nos lleve el viento al infinito encuentra forma de expresión en el molde de la novela de intriga, en Yo no soy yo, evidentemente (1987) recoge la problemática de la metaficción, y en Filomeno a mi pesar (1988) se encarna en el caso singular de un señorito, hijo de gallego y portuguesa, que pasea su indefinición personal por la Europa convulsa del segundo tercio de este siglo amparándose en su doble nombre de Ademar de Alemcastre y Filomeno Freijomil. En esta novela brilla también otro aspecto fundamental en la obra de Torrente, la presencia de la mujer.

Hay, por último, otras dos constantes interdependientes: la Historia y sus tergiversaciones y la manipulación de los mitos en un sentido irónico y humanizador. En cuanto a la primera, la "nostalgia de la Historia", que ha tenido su última muestra en Crónica del rey pasmado (1989), es notable la reiteración del tema napoleónico, presente asimismo en una de las novelas cortas de Las sombras recobradas (1979). Su mejor plasmación está en La isla de los jacintos cortados (1980), perfecta síntesis de novela lírica -el fracaso de una seducción amorosa por medio de la palabra- y novela fantástica, el relato de cómo Napoleón no existió realmente, sino que fue inventado por Metternich, Nelson y Chateaubriand en una isla del Mediterráneo con el propósito de dotar de un líder a la Francia acéfala del Directorio.

El primer escrito desmitificador de Torrente, el cuento <<Gerineldo>>, data de 1944. En 1950 tal planteamiento da ya de sí una obra considerable, Ifigenia. En cierto modo también El golpe de estado de Guadalupe Limón (1946), de imprecisa ambientación en la Hispanoamérica de la Independencia, pertenece a esta tendencia desmitificadora, en concreto a la variante que plantea la relación del hombre con su propio mito que el autor desarrolló teatralmente en El retorno de Ulises (1946).

La primera vocación de Gonzalo Torrente Ballester fue la dramática, interrumpida en 1950, aunque no totalmente, por dedicarse un año más tarde a la crítica periodística teatral durante más de una década. Todos los rasgos apuntados como definidores de su universo literario aparecen ya en esta fase eminentemente teatral (1937-50) de su formación, con piezas nunca representadas como El casamiento engañoso (1939), Lope de Aguirre (1941), República Barataria (1941), la ya citada El retorno de Ulises (1946) y Atardecer de Longwood (1950). En 1982 el autor reunió toda esta labor en dos volúmenes de Teatro, que contienen además unos interesantes <<Diarios de trabajo (1942-1947)>>.

Con todo, sus primeros intentos narrativos tampoco fueron satisfactorios para quien modestamente se ha reconocido como "un artista nada prematuro, un sastre que aprendió a costa del paño". No obstante, antes del clamoroso y tardío éxito de la novela de 1972, ya había alcanzado el reconocimiento del premio de la Fundación <<Juan March>> para su novela El señor llega (1957), primera de la trilogía Los gozos y las sombras, continuada por Donde da la vuelta el aire (1960) y La Pascua triste (1962). En la mejor tradición realista, esta saga aporta una magistral narración de ambiente y de personajes. Pueblanueva del Conde

es una imaginaria villa de la Galicia costera en la que, en los tormentosos años de la República, se debate la vigencia del antiguo régimen señorial, simbólicamente representado por el "pazo", y el nuevo horizonte de la sociedad industrializada, cuyo representante es el despótico ingeniero y propietario de los artilleros Cayetano Salgado. En 1991 se publicó la novela Las islas extraordinarias. En Torre del aire (1992), César Antonio Molina recogió los artículos que publicó entre 1975 y 1979 en el diario Informaciones.⁽¹⁾

Sin embargo, un aspecto destacadísimo en la personalidad de Gonzalo Torrente Ballester debe tenerse en cuenta a la hora de estudiar el personaje del mismo: su militancia comprometido en la Falange española. Y para estudiar este aspecto en la vida de nuestro escritor, hemos recurrido otra vez al estudio de Julio Rodríguez Puértolas, La literatura fascista española.⁽²⁾

En efecto, Torrente es uno de los grandes teóricos del teatro fascista español durante la guerra civil. Testigo de ello es su gran texto verdaderamente teórico, << Razón y ser de la dramática futura >> (Jerarquía, núm. 2, octubre 1937; pp. 61-80). Se trata de dilucidar el "drama que se ha de elaborar en el mañana luminoso" y que "con tres elementos ha de ser creado: tradición, orden, estilo" (p. 61). La tragedia necesita de "un hombre excepcional, héroe o protagonista, de voluntad disparatada hacia metas inaccesibles" (p. 62). Discute Torrente Ballester el viejo problema de las tres unidades aristotélicas, y de nuevo se ocupa del héroe "como protagonista trágico" y de "la masa como coro de la tragedia" (p. 66). Ahora bien -y aquí surge también con claridad el pensamiento fascista: En cuanto a la Masa, lo primero y más urgente es que deje de serlo. La Masa, como tal, no tiene cabida ni en un estado clásico ni en clásica tragedia. En el estado, porque "forma" en ejército, estamento o

gremio; en la tragedia, porque deviene, irremediablemente, < <Coro> > .

Sobre los temas, afirma Torrente que un Teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica, para otra vez, como nos dice Esquilo, hacer tragedias con "migajas del festín de Homero" (p. 73).

Siguiendo a Ernesto Giménez Caballero -a quien cita- acepta Torrente que la esencia del teatro es el Misterio, lo mágico, lo religioso (p. 73). Y algo más:

Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña.

Ahí, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia, que acaso, estéticamente, pueda ser denominada "Misterio Decorativo" (p. 74).

El Teatro de la Nueva España "no será para nada", pero será, al estilo falangista, un acto de "servicio" (p. 75). Por ello, y pensando en el acto fundacional de Falange Española en el Teatro de la Comedia (octubre de 1933), sigue diciendo Torrente Ballester:

Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Literatura del Imperio. Claro que no es necesario, como no es necesaria la ceremonia pontifical para el Sacrificio de la Misa. Pero, ¿no estaría mejor nuestro "29 de octubre" si en él, como Liturgia o Ceremonia se representase una Tragedia que todavía está por hacer? Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón y en sus Autos y en el Corpus-Cristi; piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moraldades. Piénsese en la Misa...

Porque para Torrente las cosas están claras: el teatro de la Nueva España Nacional-

Sindicalista será un gran teatro, pues, "las grandes épocas teatrales han coincidido siempre con períodos de política vertical" (p. 79).

El propio Torrente escribió durante la guerra civil varios textos para teatro; sin embargo, entre su teoría y su práctica las coincidencias no son excesivas, como lo deja notar Puértolas en su mencionada obra.

I-3. Gonzalo Torrente Ballester y la crítica teatral.

Gonzalo Torrente Ballester es una de las figuras más destacadas de la crítica teatral española de la postguerra. Sus crónicas teatrales, por lo que a nuestro trabajo se refiere, principiaron en ARRIBA el día 19 de junio de 1941, con su artículo titulado << Sir John Falstaff hablando castellano >>. Le siguieron otros muchos entre los cuales destacamos << En torno al problema teatral >>, << Teatro elemental de la pedantería >>, << Notas para la historia de una generación: los que tenemos treinta años >>, << Poesía y mecánica en el teatro español contemporáneo >> y << Epístola al poeta Machado sobre la función de la crítica teatral >> (3).

Al mismo tiempo, Torrente hizo de suplente, aunque episódicamente, al titular de la crítica teatral diaria en las páginas del mismo periódico, antes de relevar a Manuel Díez-Crespo en el año 1951. Profesión que ejercerá durante más de diez años, sustituido a veces, en caso de impedimento, por Rodríguez de Castellanos (R. de C.), José de Juanés (J. de J.) o Farruco Freira (F.F.). El último comentario de obra dramática de Torrente en ARRIBA es Al final de la cuerda, comedia policíaca de Alfonso Paso, estrenada en el Infanta Isabel el 23 de abril de 1962, coincidiendo con los estrenos del Sábado de Gloria. Se despidió a

hurtadillas el que desde hace mucho tiempo se daba a valorar todo cuanto al arte escénico se relacionaba.

Como ya dijimos antes, el teatro ha sido la primera vocación de Torrente. Mucho escribió sobre él, y sus opiniones cubrieron casi todo lo que al tema se refirió, como lo pueden demostrar los numerosos artículos que se publicaron en las páginas literarias del periódico.

Como muchos, le preocupó demasiado el estado alarmante del teatro español de los últimos tiempos. Y opinando sobre esta crisis, Torrente destaca, entre otras razones, dos factores principales que por mucho pueden ser culpables en esta situación dramática y que tienen nombres propios: "protagonista" y "principio de carácter". Tratándose del primero, a nuestro crítico le parece que:

"Cuando el protagonista de una comedia carece de razón de existencia; cuando la acción que provoca o ejecuta podía haber correspondido a otro cualquiera; cuando no es más que cómico, o, menos que esto, un pretexto para que determinado acto luzca sus habilidades, en cualquiera de estos casos, por muy protagonista que sea, carece de esencialidad. Es un hombre sin hueso, un hombre todo lengua."(4)

Y a propósito del principio de carácter:

"Toda la dramaturgia occidental se hizo al principio del carácter. Pero el hombre, concebido como "carácter", ha dado de sí como limón exprimido: nada nuevo le puede pasar. Para que haya nuevos argumentos es necesario, previamente, que sobre las tablas aparezca el hombre nuevo que los haga posibles. Y entonces no sólo los argumentos, sino la estructura y la mecánica

teatrales sufrirán una total transformación. Y cambiará el matiz dialógico, y hasta la crítica, que si quiere ser seria y eficiente habrá de abandonar sus latiguillos y recetas habituales.

Y aunque los argumentos sean parecidos, el hombre que los hace les prestará insospechada novedad." (5)

Torrente considera el teatro como un fenómeno colectivo en que colaboran poetas y espectadores; no es actividad individual de un escritor.

"Cuando existe un acuerdo total -dice-, es posible el teatro popular de buena ley; cuando cunde el desacuerdo, quédese el poeta con sus dramas incomprensibles, y el público con sus melodramas sentimentales" (6).

Sacando conclusiones sobre sus reflexiones acerca de la crisis teatral, Torrente parece tener una visión muy tenebrista de la situación teatral:

"atribuir la crisis a menguada habilidad mímica o falta de númenes poéticos es andarse por las ramas, porque el mal es mucho más profundo, y más delgado su remedio. El teatro es un fenómeno cultural, mitad social y mitad literario. Es, de todas las artes, aquella que con la arquitectura requiere mayor concordancia popular. Para que el buen teatro sea posible -el buen teatro de representar, no el destinado a la lectura o a las minorías selectas- es necesario que responda a una apetencia del público, pero también que esta apetencia sea alta en su valor. Los públicos tienen el teatro que necesitan..., y el que se merecen. El público gusta siempre verse proyectado en escena como es o como cree que es, en lo más profundo o en lo más superficial de su ser. Y si lo representado no responde a un modo de ser, de estar o de anhelar colectivo,

el drama, cualquiera que sea su excelencia, es rechazado. La calidad del teatro depende de la calidad espiritual del público, de su delicadeza o profundidad vital"(7).

Las valoraciones que hace Gonzalo Torrente Ballester sobre los estrenos y las reposiciones del momento - tanto sobre teatro moderno nacional o extranjero, como clásico nacional y universal- despierta siempre mucho interés al lector, por sus análisis profundas en todos los aspectos: la obra está vista a la lupa, en su forma y en su fondo, acto tras acto; cuadro por cuadro; personaje por personaje; las actuaciones de los actores; el trabajo realizado por el director escénico y sus colaboradores; la fidelidad en la traducción hecha de las obras extranjeras; la reacción del público respecto a la pieza estrenada, etc. Torrente Ballester, podemos decir, tiene una visión global sobre la obra, en todos sus alturas, y el lector se siente a veces como si estuviera presenciando el estreno de la obra en cuestión. Esto es lo que hace toda la importancia de sus críticas.

A través de sus comentarios se nota que a Torrente todo le puede interesar del teatro menos lo que él mismo llama el "teatro de tesis"; aunque es lógico, no excluye las ideas del teatro y admite incluso las ideologías, siempre que - lo reconoce él mismo en sus <<Juicios de urgencia sobre comedias y autores contemporáneos>> de su libro Teatro Español Contemporáneo- "el autor tenga el talento suficiente para emulsionarlas y hacerlas vivas en los personajes. Y cuando se trata de pensamientos valiosos por sí mismos, me siento capaz de dimitir de mis principios, siquiera sea transitoriamente, y admitir la pieza, no por el arte puesto en ella, sino por la calidad de su contenido." (8)

Cabe tal vez recordar que todos estos comentarios y críticas hechas en los periódicos cuando Torrente ejercía esta profesión de periodista, fueron recogidos y recopilados más tarde por su autor en una obra crítica, la que ya hemos citado, Teatro Español Contemporáneo. A mi juicio, y según lo que pude averiguar, confrontando muchos textos de la obra arriba mencionada con los originales del periódico, o, si se quiere, confrontando los textos de Torrente-periodista con los de Torrente-escritor, sacamos la conclusión de que nuestro crítico ha respetado a la letra el texto primitivo de sus comentarios periodísticos.

NOTAS.

- (1) Remito a Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pp. 1622-1624.
- (2) Julio Rodríguez Puértolas. Literatura fascista española. Tomo I. Ed. Akal, S.A., Madrid, 1981, p. 61.
- (3) Estos artículos se publicaron en ARRIBA entre el 19-VI-41 y el 30-VI-41.
- (4) ARRIBA, 2-VII-41.
- (5) *Ibidem*.
- (6) *Ibidem*, 20-VII-41.
- (7) *Ibidem*, 24-VII-41.
- (8) Gonzalo Torrente Ballester. Teatro Español Contemporáneo. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1957, p. 543.

CAPÍTULO SECUNDO

EL TEATRO MODERNO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS CINCUENTA Y PRINCIPIOS DE LOS SESENTA.

Esta época ve la aparición de jóvenes autores que triunfan en los escenarios de Madrid, algunos de ellos ya empezaron a darse a conocer: Antonio Buero Vallejo, Víctor Ruiz Iriarte, Horacio Ruiz de la Fuente, José López Rubio, Alvaro de Laiglesia, Carlos Llopis, etc.

Autores veteranos ya consagrados escriben poco, aunque lo hagan bien y sus obras conocen mucho éxito, más de público que de crítica a veces: Jacinto Benavente, José María Pemán, Miguel Mihura, Joaquín Calvo Sotelo, Tono, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Julia Maura, etc. La nota negra de este capítulo es la desaparición del maestro Jacinto Benavente, dejando así huérfano y sin consolar al mundo teatral.

Autores noveles llegan con mucha fortuna unos, y menos otros, al escenario madrileño: Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Antonio Giménez Arnáu, Edgar Neville, Luis Delgado Benavente, etc.

Pero, a pesar de todo, y según opina la crítica, el teatro español moderno no produce lo necesario para abastecer la inquietud -o la afición -que el mismo ha despertado. Es una infinidad las obras de noveles reconocidos y clasificados que no logran estrenar.

II-1. Despedida de una gloria: Jacinto Benavente.

El miércoles 14 de julio de 1954, el mundo de las Letras contemporáneas perdía en Jacinto Benavente uno de sus personajes más prestigiosos y España uno de sus hijos más valiosos, figura de referencia por excelencia en la Literatura moderna y contemporánea.

Murió el insigne Premio Nóbel a consecuencias de una corta enfermedad, cuando estaba a punto de cumplir los 89 años. Sus restos fueron inhumados en el cementerio de Galapagar, el jueves 15 de julio.

En un artículo publicado en el periódico al día siguiente de su fallecimiento, Gonzalo Torrente Ballester le rinde homenaje, recordando el éxito que caracteriza la mayor parte de la producción artística del malogrado dramaturgo:

"Las 180 piezas de su repertorio representan tres títulos anuales. En este aspecto, la figura de Benavente es ejemplar. Quienes hemos asistido a sus últimos estrenos le hemos visto recibir los aplausos y avanzar hacia el público con el mismo entusiasmo que en sus primeras salidas. Vivió enteramente entregado al teatro, y como la mayor parte de los dramaturgos, guardaba una frustrada vocación de actor a la que sirvió indirectamente." (1)

Siguiendo en la misma línea, añade nuestro crítico:

"Representa un caso único en la moderna historia de las letras y de los literatos españoles. Aquí, donde cada uno es la voz que clama en el desierto, don Jacinto Benavente gozó de auténtica gloria, de auténtica popularidad. Cualquiera que fuese el valor de sus últimas comedias, era un hermoso espectáculo ver cómo el público

aplaudía al viejo menudo y sonriente por lo que representaba y por lo que era. Don Jacinto Benavente nos demostró, una vez más que el español sabe admirar, no sólo a los toreros, sino también a los escritores. Aunque quizá, desde Lope de Vega, ningún escritor haya sacado de quicio al español medio como Benavente." (2)

Jacinto Benavente se despidió de nosotros con una decena de estrenos, uno de ellos a título póstumo: Mater Imperatriz (comedia, 1951); Tú una vez y el diablo diez (comedia, 1951); La vida en verso (comedia, 1951); El lebre del cielo (comedia, 1952); Ha llegado Don Juan (comedia, 1952); Servir (comedia, 1953); El alfiler en la boca (comedia, 1953); Alma prisionera (drama, 1953); Caperucita asusta al lobo (comedia, 1953); El marido de bronce (comedia, 1954) y la comedia póstuma, Por salvar su amor (1954).

Mater Imperatriz, comedia en tres actos, fue estrenada el 30 de enero de 1951 en el teatro de la Comedia. Se cuenta como comedia dramática. Quiere decir esto, que se llega a un final feliz a través de situaciones dolorosas, difíciles, sin el descaro de la risa. Como quien dice, un drama que al final se arrepiente de sí mismo y acude al fondo de bondad que hay en todos los hombres para que todo acabe bien.

"La comedia está resuelta en tres actos; el primero, predominante narrativo; el segundo, el mejor, enlaza casi sin interrupción tres escenas importantes, surgidas naturalmente unas de otras; adolece de un comienzo retórico y apoyado en elementos extraños al drama mismo. El tercero, descriptivo en su primera mitad, llega lentamente a la solución... Parece el primero peor construído, el menos hábil. Hay dos entradas de personajes completamente forzadas, dos parlamentos, uno en que la protagonista -judía- elogiaba a

Cristo, y otro en que se hacía referencia a la cortesía española con los fugitivos judíos, no fueron aplaudidos; se aplaudió, en cambio, un mutis de Josefina Almarche, y unos lugares comunes, elegantemente dichos, sobre la mujer norteamericana, completamente gratuitos por cierto. En los momentos culminantes del segundo acto, el desarrollo lineal del tema se interrumpe con reflexiones de apariencia filosófica, esas generalidades y galimatías a que siempre fue tan aficionado su autor y que son de las cosas que más hay que perdonar en su teatro. En este segundo acto se aplaudió un mutis de Pedro Hurtado. Por último: los momentos finales carecen de sobriedad, y las dos últimas palabras de Lola Membrives - exactamente: "en hebreo"- son de efecto contraproducente, de efecto casi cómico. La efusión sentimental llega a ser fatigosa."(3)

En definitiva la obra no conoció una acogida favorable de crítica, tampoco de público: El público no aplaudió la obra todo lo que era de esperar precisamente por esa insistencia en lo judío por las relacionadas a hechos recientes -a veces molestas-." (4)

Tú una vez y el diablo diez fue estrenada, escuchada y aplaudida con cariño en el teatro Infanta Isabel, la noche del 27 de marzo del mismo año. El tema son las íntimas congojas de una dama de quien se dice que es algo así como la campeona local de la virtud femenina, provocadas por el amor inesperado de un caballero. La comedia no fue, contrariamente al público, del gusto del crítico:

"Como se trata de íntimas congojas, es decir de transformaciones y cambios operados en el interior de la protagonista, queda dicho también que es un tema propiamente dramático, sino más bien novelesco. Las operaciones psicológicas convienen a la novela, pero sólo caben en el teatro cuando determinan una traducción al exterior en actos bien visibles y audibles..."

Pero al mantener el problema dentro de lo puramente espiritual, el autor se ve obligado al recurso de unos llamados "intermedios" de los que se nos advierte que acontecen en el pensamiento de la protagonista: el cual, así, toma corporeidad y comunica al espectador lo que es en realidad un verdadero soliloquio. El procedimiento no es certero ni oportuno, ni siquiera moderno....

No es corriente ni correcto que un caballero, ni siquiera un caballero moderno habituado a "quemar las etapas" se atreve a decir a una dama lo que el personaje < <Tolín> > dice a la protagonista en el segundo acto. Para llegar a esas frases, a esas insinuaciones, hacen falta más convivencia y mayor confianza, que no constan en los datos de la comedia, cuyas virtudes dialogadas y literarias -para ser justos en todo- están a la altura de la fama de su autor." (5)

La vida en verso, estrenada en el Infanta Isabel la noche del 10 de noviembre del mismo año que las anteriores, conoció idéntica fortuna que Tú una vez...: acogida favorable del público y censura del crítico. Torrente no reconoció a través de esta comedia a su autor:

"... se habló de la carestía de la vida, se hicieron varias citas acreditativas de la erudición del autor, y en alguna ocasión se echó de ver por una escena (segundo acto), por otra parte absolutamente innecesaria para el desarrollo de la comedia, que el autor tiene conocimientos profundos y reales del arte de escribir teatro. Pero fue esta la única ocasión. Nada del resto -trama, desarrollo de la misma, tipos, pensamientos, etc. - tiene nada que ver con un dramaturgo de primera clase, aunque todo ello pertenezca, sin duda, al señor Benavente, pues lleva claramente impreso su sello peculiar. ¡Qué lastima! ¡Con lo mucho que admiramos a nuestro Premio Nóbel si se decidiera a escribir con el sentido de la responsabilidad que debe a su nombre y a su gloria." (6)

El lebre del cielo, comedia en tres actos, divididos en seis cuadros, fue estrenada en el teatro Calderón el 25 de abril del año siguiente. La obra obtuvo franco éxito, y aun el crítico apostó que fuera comedia de larga duración en los carteles.

¿Su argumento?

"Un empleado de Banca es acusado de desfalco y condenado a varios años de presidio. Es inocente, pero esta circunstancia tarda en descubrirse. Cuando, por fin, se reconoce su inocencia, ha convertido a la fe su incredulidad o, al menos, su indiferencia anterior. Salido del presidio, recibe una herencia importante, que desea compartir con una prima suya excluida de la sucesión a causa de su vida irregular. Esta prima vive con un hombre casado, infelices ambos por el carácter celoso, irascible, del amante. Juan de Dios, el ex presidiario, hace a Casilda, la prima, objeto inmediato de su cuidado, hasta convertirla. Pero la situación sentimental de ella puede más que la esperanza en el remedio, y huye de Juan de Dios cuando éste, para protegerla contra su amante, le había propuesto el matrimonio. La huida, sin embargo, no es al pecado, puesto que Casilda, enferma, muere inmediatamente de llegar a casa de su amante. Juan de Dios la sigue y la halla muerta. El amante, Andrés, tras una reacción furiosa y de haber oído la voz sobrenatural de Casilda, se convierte también." (7)

Sobre la forma de la obra, el crítico ve la trama conducir al desenlace previsto con la acostumbrada habilidad técnica. Es decir. "eliminando la acción y ofreciendo sólo sus resultados, con predominio casi constante de elementos narrativos". Las preferencias de Torrente van hacia el primer acto:

"La psicología de los personajes y su carácter, sobre todo en el primer acto (donde nada sobre, salvo unas cuantas generalidades morales), están perfectamente trazados, y sus

reacciones son humanas casi siempre, y con esta restricción apunto los momentos en que la doctrina sustituye al sentimiento en que éste no está suficientemente expresado. O lo está con deficiencia estética, de acuerdo con un gusto literario que ya no conmueve." (8)

En cuanto a la tesis de la comedia, el crítico discrepa con el autor, sobre todo cuando Juan de Dios propone el matrimonio a su prima. La respuesta del virtuoso señor, "Estoy enamorado de tu alma", no le parece a Torrente la adecuada, porque, según sus palabras, "jamás ninguna forma de amor cristiano hace de "un alma" su objeto, sino de "una persona". Si caridad, la respuesta debiera adoptar otra fórmula; si amor humano, debiera ser: "Estoy enamorado de ti" (9).

Fuera de esto, el crítico considera acertada la propuesta de matrimonio, tanto dramática como ideológicamente. "Para una mujer tan pegada a la tierra como Casilda, es el puente de plata".

El estreno de Ha llegado don Juan, comedia en dos actos y un epílogo, en el Infanta Isabel (17-IX-52) conoció una acogida aceptable. El público aplaudió el primer acto, con más insistencia el segundo y no tanto el epílogo, si bien a la aparición del señor Benavente le hizo objeto de una calurosa ovación.

Toda la comedia se apoya en un pensamiento muy conocido del señor Benavente, aquél que se expuso por primera vez en Señora Ama: a todas las mujeres les envanecen las aventuras del marido.

"Solía Benavente -comenta Torrente- apoyar esta idea en ciertas doctrinas freudianas, y con tales autoridades es difícil discutir. El plano en que se mueven los personajes es tan exclusivamente social, sus ideas son tan recortadamente morales y mostrencas, que por fuerza

habremos de convenir en que el pensamiento no es desatinado. Si por la mayor parte de los hombres la magnitud viril se mide por el número de conquistas femeninas, no es extraño que las mujeres piensen o sientan otro tanto, aunque no sea más que por contagio. Como sucede así siempre en el teatro benaventino, se expone una situación que supone una deficiencia humana, pero no se le ofrece salida ni remedio. Falta la pareja en contrapunto que no haya padecido la influencia de don Juan, que se baste a sí misma, bien por intensidad de su amor humano, bien porque su vida se asiente tranquilamente en un sentimiento compartido de caridad cristiana. También es cierto que la presencia de esa pareja hubiera estorbado al tono frívolo de la comedieta. Don Jacinto Benavente ha satirizado repetidas veces la institución matrimonial, cuya crisis profunda comprendió, pero por cuyo remedio no hizo nunca nada." (10).

¿Calificación de la comedia?

"El primer acto es pasable; el segundo excelente. Sobre el epílogo no me atrevo a decidir. Toda la obra está llevada con extraordinaria habilidad, y debe destacar su construcción sobria, sin una sola escena de relleno, hasta el punto de dejar en el espectador - singularmente el primer acto- impresión de brevedad".

La comedia Servir fue estrenada el 22 de enero de 1953 en el María Guerrero, y fue muy aplaudida por el público.

Siendo los temas sociales los que privan, don Jacinto, siempre sensible al tiempo y a sus angustias, ha elegido, como uno de los motivos de su nueva comedia, el problema del < < servicio > > .

Más interesante parece ser El alfiler en la boca, comedia estrenada con apoteósico éxito de público y de crítica en el teatro Infanta Isabel, el 13 de febrero del mismo año 53.

Se trata de una comedia construída con arreglo a técnica habitual de su autor: una acción central, una o dos secundarias y un juego de escenas bien trabadas en que los personajes secundarios tienen ocasión de mostrarse cómo son y de resolver sus personales conflictos mientras el principal se desenvuelve con más parsimonia.

¿Qué opina el crítico sobre la obra?

"De las dos parejas complementarias de la comedia, están muy bien trazadas las dos figuras femeninas, así como la del viejo juguista, y un poco desvaída la del pintor abstracto. También la figura principal femenina es más relevante que la de su marido. La del protagonista queda perfectamente clara con lo que dice y con lo que dicen de él. Un diálogo brillante, siempre ingenioso, agilísimo, con algunas concesiones -innecesarias- a la galería en el tercer acto, y una buena distribución de las escenas fundamentales, llevadas con gran habilidad, sobre todo la del acto segundo...

La representación ha sido un éxito. Con él no sólo el autor, sino el público y los críticos, nos hemos quitado una espina. Por lo que a mí respecta, he aplaudido al autor y a la comedia, amén de los intérpretes. El señor Benavente salió a saludar en medio de grandes ovaciones al final de los actos segundo y tercero" (11).

Un mes apenas después de su estreno, El alfiler en la boca llegó a las cincuenta representaciones, y el 7 de abril ya se representó cien veces:

"A salón lleno se celebró en el Infanta Isabel las cien representaciones de la comedia de Benavente. El público aplaudió con calor la interpretación, y siguió con gran interés el desarrollo de la obra"(12).

Alma prisionera fue un estreno triunfal, según el decir de la crítica. Se estrenó en la noche del 26 de febrero del 53 en el Álvarez Quintero, en medio de muchos aplausos.

La crítica ve en este drama de don Jacinto "una pieza insólita entre las de su autor, por dos razones: por la localización del tema, y por el modo general de concluir la acción. No, en cambio, por el tema en sí, que tiene precedentes en la obra benaventina, y que no es, a fin de cuentas, sino una transposición de los términos de La Malquerida. Allí es el marido de la madre el enamorado de la hijastra; aquí es la madre, la enamorada del marido de su hija" (13).

¿Dónde transcurre la acción del drama?

"En Méjico D.F., cuando la ciudad de Méjico no era todavía distrito federal, sino cabeza de virreinato. Pudiera, sin embargo, suceder en Castilla y en el siglo XIX o en nuestros días. La localización permite al señor Benavente imaginar una protagonista mezclada de sangre india, y por eso, apasionada e idólatra; le permite dar al protagonista masculino una salida romántica de descubridor y hacer del marido engañado un viejo encomendero de perfil valleinclanesco. Nada de esto, sin embargo, es fundamental. Su eliminación hubiera supuesto solamente la falta de ocasión para tocar el tópico religioso patriótico. Y hubiera estorbado, eso sí, la realidad del terrible parlamento que el marido engañado dice en el acto tercero, porque sólo en un virreinato lejano y semifeudal se puede castigar a una mujer adúltera atándola a un caballo o a varios caballos...(14).

La virtud de Alma prisionera -subraya Torrente -reside en su composición, su estilo:

"No recuerdo ahora ninguna comedia benaventina con la que compararla; pero es, por ejemplo, todo lo contrario de La noche del Sábado. Si este drama define el estilo general del teatro benaventino; si el modo habitual de componer sus obras persiste desde entonces hasta

El alfiler en la boca, Almas prisioneras representa un ensayo del modo opuesto de composición. No hay escenas de ambientación ni de relleno. No hay personajes complementarios ni portavoces del autor. No hay, apenas, divagación filosófica. No hay exposición rectilínea y presente. Se inicia apenas levantado el telón, en un prólogo magistral, y así continúa, escueta, hasta el final. Muy brevemente y sin algodón en rama" (15).

Otra comedia conoció mucho éxito. Es Caperucita asusta al lobo, comedia en tres actos y un epílogo, estrenada en el Infanta Isabel el 23 de setiembre de 1953. El 6 de noviembre ya la obra llegó a las cien representaciones, "con el mismo ritmo de éxito con que arrancó desde el día de su estreno" (16).

La última obra cuyo estreno presencié don Jacinto Benavente, El marido de bronce (I. Isabel, 23-XI-54), es, según opinó la crítica, "la mejor obra estrenada por su autor en estos últimos años". Se aplaudieron los finales de los tres actos. El señor Benavente, con la compañía, recibió los aplausos. Veamos como la obra fue analizada y valorada por el observador-crítico:

"El primer acierto es la acción de tema -la fama del marido atenazando la libertad de la viuda-. No frecuente, pero sí real, y viejo, por lo menos, desde Ulises y Penélope. Tratado en un amplio espacio, con personajes coturno, hubiera dado lugar a un tremendo drama; reducido su ámbito al de Moraleda, el resultado es una excelente comedia con visos de farsa. En El marido de bronce están presentes todas las características del estilo benaventino, y a la vista todos sus habituales procedimientos, pero movido el conjunto con gran agilidad y gracia. Dentro de la ingeniosidad típica de nuestro autor, la de el marido de

bronce es más fina, si cabe, que de costumbre, y sin perder relación con los personajes y el tema. Los tipos, si conocidos, están bien trazados, algunos con gran acierto, y en cada uno de los tres actos pueden señalarse escenas realizadas con mucho garbo y eficacia, de gran teatralidad. Por último -y es de alabar -la tendencia del señor Benavente al pensamiento abstracto o a las consideraciones generales se contiene felizmente hasta el final de la comedia, y su aparición es tan breve que apenas resulta perceptible. En una palabra, El marido de bronce es una comedia de madurez, no tan intrascendente como parece, tan entretenida como divertida; sencilla de construcción, pero no por eso fácil. Una pequeña obra maestra" (17).

La última obra de la era benaventina es su obra póstuma, la comedia en tres actos y un intermedio titulada Por salvar su amor. Fue estrenada en el Calderón el día 3 de noviembre del mismo año de la desaparición de su autor. Al final de la representación, hubo una larga ovación que el público, puesto de pie, tributó al autor y a su memoria. Fue la obra la mejor comedia que Irene López Heredia y María Guerrero interpretaron con su mejor arte.

"El tema comienza como un cuento de niños: el matrimonio que vive pobre, pero feliz, y la llegada del amigo rico que resuelve la situación. Pero esto no es más que el comienzo. Luego, el desarrollo es menos infantil, y en el desenlace después de jugar un poco con el <<amor>> y el <<querer>>, se llega a la conclusión de que la protagonista ha amado hasta la culpa. Pero este desenlace -nos lo advirtió el autor en un intermedio dicho con mesura y gracia por José María del Val-, por feliz, es el más convencional, el menos humano de todos los posibles" (18).

Así el público aficionado al arte dramático asistió al último estreno del Premio Nóbel. Y con esta comedia, Benavente se despidió de la Literatura y de los calurosos coliseos

madrileños en que ha pasado los mejores -y tal vez, también los peores- momentos de su vida de gran comediógrafo. Reputaciones como la suya sólo la conocieron y gozaron algunos políticos, algunos toreros, comentó la crítica al día siguiente de la muerte del insigne dramaturgo. Todos los críticos que se atrevieron a hacer objeciones a su obra dramática gozaron de la más absoluta impopularidad.

II-2. Veteranos ya consagrados.

En este capítulo volveremos a dar con dramaturgos cuyas obras están ya conocidas por el público madrileño. Son entre otros José María Pemán, Miguel Mihura, Joaquín Calvo Sotelo, Antonio de Lara, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Julia Maura... Estrenaron muchas comedias de desigual éxito, pero de mucho mérito en su mayoría.

II-2.1. José María Pemán.

Son unas quince obras la producción dramática pemaniana en lo que va de la época en cuestión, obras en las cuales el autor sigue combinando la pieza de tesis con la pieza de crítica de costumbres. Todas ellas, por lo general, han tenido gran éxito de público. Son cronológicamente: Por el camino de la vida (1951); Entre el sí y el no (1951); Callados como muertos (1952); Todo el amor (1952); Paño de lágrimas (1952); En las manos del hijo (1953); Edipo (1954); La divina pelea (1954); Vivir apenas (1955); Tiestes (1956); Felipe II, las soledades del Rey (1957); El viento sobre la tierra (1957); Los tres etcéteras de don Simón (1958) y La coqueta y don Simón (1960).

Y como lo dejaba notar un día Torrente en sus crónicas:

"los estrenos de Pemán tienen siempre una cosa buena: el 80% de la clientela femenina lo componen las señoras y las señoritas más guapas y elegantes de Madrid. Como ellas van al teatro por la obra de Pemán, y no por otra cosa, hay que agradecer a don José María Pemán esa envidiable facultad de congregar lindas mujeres alrededor de su palabra. Si esto sucede, es, sin duda, porque en la palabra de Pemán encuentran ellas amplios motivos de satisfacción... ¿Qué mejor homenaje puede querer el autor? Y si ellas lo ofrecen espontáneamente..." (19).

Por el camino de la vida fue estrenada en el teatro I. Isabel el 4 de mayo del 51, con muchos aplausos de público.

Por lo que al problema planteado en la comedia se refiere, los tiros del crítico van a la elección de personajes, que el señor Pemán quiso artistas, y que concibió, tal vez adrede, como "seres inconsistentes y radicalmente falsos", según palabras de los mismos personajes de la comedia que advierten su falsedad. A este propósito, Torrente admite que los personajes se planteen así, siempre y cuando el problema de la comedia insista sobre su falsedad y sea ella el objeto de la solución que, en este caso, pudo coincidir con la del otro problema: el del adulterio, o, más bien, amontonamiento. "Por lo que a este mismo se refiere, necesito andar con cautela -advierte Torrente-, ya que el señor Pemán anunció que la comedia tiene el < <nihil obstat> >; sin embargo, si no recuerdo mal, el hecho de existir un matrimonio anterior, aunque sea civil, impide el posterior matrimonio canónico, y la Iglesia no reconoce validez al divorcio obtenido del primer matrimonio; eso es lo que me parece, aunque no estoy muy seguro: mi ignorancia es casi tan grande como la de sor Felicidad; pero en el caso de que sea así, la rebuscada solución de la comedia no es tal, y estoy viendo a los protagonistas

añadir un cuadro en que los vemos andar a la procura de un < <privilegio paulino> > (20).

Sin salir del análisis del problema, añade nuestro crítico: "... se me ocurre que el Dios invocado repetidas veces en la comedia más es el Dios abstracto que puede concebir un pagano, que el Dios Vivo, Padre de Jesucristo. La mención de Jesús se hace una sola vez, que yo recuerde, y no sé hasta qué punto la conversión de la protagonista es al Cristianismo, o a un teísmo bastante vago en el que cupiera el sacramento de la Penitencia. El tema de la comedia es, desde el final del segundo acto, la lucha de la pasión contra la fe; pero, ¿contra qué fe? ¿De veras lo que anda por el alma de Helia es verdadera fe cristiana? En todo caso, una fe muy tibia y capaz de aceptar todos los compromisos mundanos que le permitan realizar su pasión. Si el señor Pemán quiso hacer una comedia esencialmente católica, debió haber llevado sus conclusiones hasta el extremo, con toda su radicalidad, quiero decir con toda su religiosidad católica. La simpática simpatía del señor Pemán por la vida -que comparto- es indudablemente la causa de ésta y otras flaquezas dialécticas. Salimos con la impresión de que cualquier truco hubiera bastado para la decisión final de la protagonista" (21).

Pasando al segundo orden de objeciones, cree el crítico Torrente que la comedia tiene tres finales, artísticamente distribuidos en cada acto:

"El suicidio de la protagonista cierra el primero, y nada nos autoriza a creer que no ha muerto, salvo la certeza de que la comedia tiene tres actos y que no es usual la desaparición de la primera actriz al remate del primero. ¿No cree el señor Pemán que debiéramos saber que la protagonista se habría salvado? Pero el segundo acto termina con una determinación definitiva, que los espectadores recibimos como tal, puesto que no se nos dan elementos suficientes para tenerla por hija de las circunstancias. Luchamos, pues, durante el segundo entreacto contra la lógica de lo visto y la certeza de lo sabido, es decir, que la

comedia tiene un acto más. En el tercero, por último, se sueltan nuevos cabos que quieren atarse al final, y para atarlos se acudió a tres o cuatro convenciones de no muy buena calidad...

Sucede también que lo verdaderamente dramático de la comedia, el "cambio" de la protagonista acontece entre el segundo y el tercer acto, y que nosotros asistimos a las consecuencias. Y sucede también que ese cambio, y casi todo el contenido de la comedia, consiste en procesos de conciencia, tan poco teatrales en sí, que obligan a largas conversaciones de enorme monotonía, sin que las galanuras literarias que el señor Pemán prediga ayuden a su digestión. Afortunadamente, además del citado ángel con tocas, hay otra fuera de escena, a cuyas órdenes los personajes entran en los momentos más oportunos, rompiendo esas pausas, esos silencios, que Lope de Vega rechazaba en absoluto... (22).

El resto son plácemes al ingenio, a la habilidad técnica, a la perspicacia dialéctica del señor Pemán... La representación "mucho mejor por parte de las actrices que de los actores. Y el público aplaudió, el telón se levantó repetidas veces al final de cada acto".

Entre el sí y el no conoció una acogida aceptable. Fue estrenada en la Comedia el 3 de octubre del 51.

"Está la comedia montada sobre tres o cuatro pilares:

a- Celia y Nico son novios por correspondencia, esto es, sin conocerse.

b- Celia, al enviar a Nico su retrato, se ha equivocado y ha metido en el sobre, a causa de un fortuito apagón de la luz (primera vez que interviene en el teatro la irregular situación hidroeléctrica), ha metido en el sobre el de su prima Pinuca, que es monísima y singularmente atractiva, y, al mismo tiempo, insistiendo en el error, ha enviado el suyo a un

fabricante de muebles, en vez de la fotografía de un secreter con cajoncitos.

c- Nico se enamora de la efigie de Pinuca y del alma de Celia, que le escribe unas cartas de antología.

d- el fabricante de muebles no comunica a Celia el error en el envío y renuncia a la fabricación del secreter, pero se lo dice seis meses después, precisamente el día en que Nico llega de Cuba, con todo dispuesto para casarse.

e- Cuando Celia descubre la terrible situación de Nico, enamorado de dos pedazos de mujer imposibles de reunir en una sola, decide que Nico comparta con ambas el noviazgo, a ver si se decide por los atractivos físicos de la una o por los espirituales de la otra.

Resulta difícil aceptar, uno a uno o todos juntos, el antedicho sistema de cimientos; unos por manoseados (a,b, c); otros por artísticamente inválidos (d), y el último porque sería necesario crear primero un tipo de mujer de cuya conducta pueda esperar lógicamente semejante decisión. Ahora bien: yo estoy dispuesto a aceptarlos y pasar por alto su fragilidad, porque con mucho menos se han escrito deliciosas comedias" (23).

Sin embargo la obra fue censurada parcialmente por la crítica, pues, según observa Torrente, el señor Pemán comete un par de importantes errores dramáticos, a saber:

"el carácter de Celia se nos describe por algunos de los otros personajes, y el de Nico lo descubre el propio interesado; los incidentes argumentales se desarrollan a través de escenas conocidísimas, cuya precisión es fácil a poca imaginación que se tenga, y los tipos que intervienen en ellos son igualmente convencionales y conocidos. Por último: todo el tercer acto, penosísimo, es gratuito y está montado al aire, y su arranque, así como la situación fundamental, dependen de un truco tan gastado como la llegada de un anónimo"(24).

El próximo éxito de Pemán fue Callados como muertos, comedia en tres actos, estrenada el 8 de febrero del 52 en el Lara. Conoció mucho éxito y el público lo reconoció así, aplaudiendo al final de los tres actos. Según la relación crítica, se trata de "una comedia sencilla y correcta, de un diálogo ágil, vivaz y en ciertos momentos -cuando la situación lo requiere- ingenioso o levantado. En su conjunto, la comedia es rápida y esquemática. Con más sosiego, con mayor capacidad de atención en el público, un tema como el que Pemán desarrolla hubiera lógicamente exigido diálogos largos, quizá minuciosos... No hay escenas de relleno... Los momentos dramáticos están bien logrados, resueltos con sobriedad".

¿El tema?

"Un diplomático español, Martín, a quien la guerra coge en zona roja, es salvado por una mujer, María, de la que se enamora, y finalmente, su esposa. María ha sido < <izquierdista> > y ha tenido otro amante; Martín lo sabe. La existencia de María, sus relaciones con Martín, son un estorbo en la carrera de éste, sobrellevada con paciencia, elegancia y comprensión, no sin que ella, consciente de la situación, intente en determinado momento desaparecer. Un cambio de Gobierno trae a la Subsecretaría de Relaciones Exteriores a un amigo de Martín. Considerando que la situación del protagonista se ha legalizado, y que María, por su educación y cultura, puede ser dignamente < <ministra> > en cualquier parte, Martín es destinado a una Legación en Suramérica. Allá, en Puerto Grande del Sur, existen grupos de refugiados españoles con influencia sobre la vida política del país. El día en que Martín iza la bandera española en la Legación se arma un bochinche popular, y alguien, mezclado con la masa vociferante, dispara sobre uno de los emigrados que pretende despedazar la bandera española. El agresor es Jaime, antiguo amante de María; el agredido es Meléndez, que estuvo enamorado de ella; de modo que el conflicto,

aparentemente político, tiene raíces de intimidad. Jaime se refugia en la Legación; Martín le socorre, contra la opinión de María. Los sublevados derriban el Gobierno y se constituyen en Poder, rompiendo las relaciones con España. Martín, pues, ha de salir del país. Lo hace, llevándose a Jaime consigo, contra toda conveniencia. Esto da lugar a una campaña difamatoria, de carácter personal, que repercute inmediatamente en la vida profesional de Martín, quien, nada más llegado a Madrid, se ve obligado a pedir la excedencia de su carrera". (25)

Sobre este argumento está montada la ideología del drama pemaniano.

Teatro social es Todo el amor, comedia dramática en tres actos, estrenada en el Lara el 24 de setiembre del mismo año que la precedente. En este estreno, entre el público "gritaron < <bravos> > estentóreos, aplaudieron con frenesí, hasta lloraron". Con lo que queda dicho que Todo el amor tuvo un gran éxito. La relación de Torrente no fue discrepante. Vió en este drama "aciertos reales, una versificación brillante y florida, y una habilidad teatral" de su autor.

Otro estreno, otro triunfo para el señor Pemán: Paño de lágrimas, comedia en tres actos, estrenada en el Infanta Isabel el 22 de octubre del mismo año 1952. La comedia tuvo un franco éxito. El público aplaudió, con más entusiasmo al final de los actos segundo y tercero. La crítica también fue positiva, sin embargo observó algunas objeciones en cuanto a la ideología que cierra la comedia, ocasión para el crítico de desarrollar opiniones sobre su concepción de la "Monarquía" y de la "República", de la "virtud" y de la "forma":

"El señor Pemán ha escrito una comedia peligrosamente próxima al republicanismo.

Pero... no quiero decir que haya escrito una comedia política, sino que me refiero a la sustancia ideológica y moral que contiene la comedia. Pertenece a los años anteriores a la Revolución Francesa, con la cual coincide, o, si nos trasladamos a la cronología espiritual española, a los tiempos en que don Benito Pérez Galdós exaltaba las virtudes burgueses de los ingenieros frente a la decrepitud de la aristocracia.

Y para explicarme, tengo que referirme a uno de los más bellos libros del señor Pemán, a aquel en que defiende epistolarmente a la Monarquía... La tesis de aquel libro era que la superioridad de la Monarquía reside en sus cualidades formales; la Monarquía es una forma de gobierno; la República es un gobierno sin forma. Todos sabemos que la justificación de la República reside en la virtud; el republicano es virtuoso. Pero la Monarquía vale por su forma, aunque sus detentadores no sean virtuosos. ¿Es o no es así? Si transponemos este aserto, de las formas de gobierno a las sociales, ¿no hay también un mundo superior de formas, frente a un mundo de "virtudes morales", y no es este último el que sirvió de apoyo histórico al republicanismo en todas sus aspiraciones? Ahora bien; en Paño de lágrimas se hace la apología de la virtud contra la forma; se presenta, alrededor de un conflicto amoroso, una aristocracia que todavía domina las formas, pero que está moralmente podrida, y, frente a ella, un joven ingeniero industrial, cursi como él solo, pero excelente muchacho, trabajador y honrado. No lo dice el señor Pemán, pero adivinamos que se hizo la carrera a pulso, trabajando en las horas libres para pagar los estudios.

El caso conmovedor del ingeniero, tan enamorado de la hija del marqués, conmueve a Tía Tere, que es una aristócrata pasada al bando de la virtud y muy poco respetuosa de las formas, o, por lo menos, de las grandes formas; ella respeta las suyas propias, pero espiritualmente es una <<déclassée>> aunque sea buena como el pan, salada y más

casamentera de lo que aconseja la dignidad" (26).

En cuanto a la obra en sí, Paño de lágrimas, según Torrente, toca con una mano el teatro costumbrista de los Quintero, y con la otra la sátira social benaventina, aunque el procedimiento constructivo, el diálogo, la marcha general de la comedia no tenga nada que ver con los saineteros sevillanos ni con el satírico madrileño:

"En el diálogo, el señor Pemán ha puesto su habitual galanura literaria, reforzada con buenas dosis de gracia andaluza, pero sin andalucismo: por fortuna la comedia carece de color local. La construcción es sobria, sin más lunares que algunas intervenciones innecesarias de Gertrudis, la criada, y el último tercio del tercer acto, algo forzado y rápido en las conclusiones. Tanto éste como el segundo tienen dos escenas, centrales y fuertes, bien llevadas, colocadas en su sitio, a las que se llega por caminos holgados; cierto que los personajes coinciden sospechosamente en el mismo lugar y en la hora oportuna; pero es la protagonista la que los convoca, y como esto está muy dentro de su carácter, la justificación es legítima. En cuanto a los tipos, el protagonista, Tía Tere, tiene vida, y uno de los secundarios, Tío Patricio, pudo haber tenido mucha más gracia de la que tiene: está bien visto, pero es sólo un esquema... El marqués, su hija, el novio de la hija y el ingeniero industrial pierden el perfil y son como personajes corales o, más bien, funcionales, con su puntita de convención en todos ellos" (27).

En las manos del hijo, comedia en tres actos, estrenada en el Lara el 6 de noviembre de 1953. El público, según parece, no hizo objeciones de ninguna clase. Lloraron casi todas las mujeres. Todos aplaudieron al final de todos los actos y volvieron a aplaudir cuando salió el señor Pemán al palco escénico.

Sin embargo objeciones hubo de parte del crítico, y se refieren al <<fondo>>:

"Como fondo, lo hallé un poco revuelto... Hay muchos elementos en la comedia, unos de pasión, otros de ideas. Lo que a mí me parece es que no están bien graduados, su jerarquía no está reconocida ni respetada, su posición en el conjunto no es la debida. Por eso, la impresión inmediata es la de confusión" (28).

¿La tesis en la comedia?

Torrente sostiene que las comedias de tesis no pueden hacerse con personajes vivos, porque, según afirma, "los personajes se comen a la tesis":

"Así, estos problemas alrededor de un par de matrimonios no realizados, aunque consumados, están vistos, no desde <<el catolicismo>>, sino desde unos corazones católicos, españoles y andaluces...

El catolicismo es una cosa y los católicos somos otra: en el mejor de los casos, seres empeñados en alcanzar una coincidencia bastante difícil. En los personajes de Pemán predomina lo andaluz y lo español sobre lo católico. Sólo al final, el personaje <<José Luis>> -sacerdote- logra abstraer su condición social y ser solamente sacerdote; pero le sucede tarde. Unos días antes, y la marcha de la comedia hubiera sido distinta" (29).

Mucho más exitoso será el estreno de la próxima obra de Pemán: Edipo, tragedia en verso, en el Español, el 15 de enero de 1954. Esta es la tercera vez que Pemán escoge como materia dramática temas helénicos, después de Electra y Antígona. El público y la crítica le tributaron una acogida muy favorable.

"La actitud de Pemán ante este nuevo tema, este tentador Edipo, cuya desventura hace aún temblar las plumas y los labios, fue de entera honestidad, de puro afán poético. El

resultado ha sido, sin duda, lo mejor que hasta ahora ha escrito Pemán para el teatro: una obra llena de nobleza, con momentos grandiosos: la obra de un escritor maduro que es, además, académico, y cuyo espíritu da la mejor de sus mitades al entusiasmo y devoción mediterránea -quiero decir pagana- ha dado al mundo.

Pemán ha tomado el mito de Edipo y ha conseguido en su desarrollo las etapas marcadas por Sófocles. Sin embargo, difiere fundamentalmente la intervención de Yocasta, cuya voluntad, opuesta a los designios divinos, se subraya con toda su grandeza; y difiere también en lo que pudiéramos llamar <<gradación de las noticias>>, ya que la pieza consiste fundamentalmente en una serie de conocimientos parciales de los oráculos que pesan sobre Edipo. Terminado el primer acto, creí defecto de la obra la revelación parcial de Yocasta, cuando podría haber sido total. De todas suertes, este procedimiento me parece, no lo más artificioso sino lo único que, entre todos los elementos de la tragedia, puede parecer de esta condición. Pemán queda fiel al principio de unidad y concentración; la forma, irreprochablemente clásica. Merecen también aplausos la distribución de los sucesos, el momento en que se sitúa la anagnórisis; la forma versificada de una gran limpieza y modernidad, a la que podríamos señalar a fuerza de exigencias, dos o tres ocasiones en que involuntariamente, se producen rimas consonantes, y reprochar acaso el sacrificio de la caracterización verbal a los valores retóricos. Por último, es laudable la claridad de todos los conceptos y de toda la acción, de modo que nada queda oscuro o difícilmente inteligible. Un público popular, alejado del mito, puede entender y apasionarse por este Edipo" (30).

Pemán tuvo también la fortuna de hallar para su tragedia un intérprete principal de gran calidad, un gran actor casi hecho: Francisco Rabal, "cuyo parlamento del segundo acto arrancó a los espectadores una larga ovación".

La divina pelea, otra comedia muy aplaudida y reída de Pemán fue estrenada en el Alcázar el 28 de setiembre del mismo año 54. Así lo acogió Torrente:

"Hay una clase de teatro en que se recogen, o intentan recogerse, las inquietudes del día. Hay otra vertida a lo permanente. Una tercera, intermedia, se atiene a lo que, no siendo fundamental, acontece en todo tipo de tiempo. Los hombres y las mujeres se entienden y no se entienden; los padres, antes de envejecer, atraviesan la edad de las grandes pasiones; los hijos reclaman su autonomía y viven con arreglo a modos que los maduros no comprenden del todo, aunque, a veces, alguno intente ensayarse. A los maduros las costumbres nuevas les parecen escandalosas. Los casados desconfían; las casadas coquetean, etc... Esto, puesto en solfa de tragedia, puede dar ocasión a una gran obra dramática. Orquestado en tono menor, con buenas intenciones y su poquito de sátira, se queda en ese tipo de comedia que hay en todo tiempo y en cada veinte años repite los mismos temas. La de Pemán lo mismo podía haberse escrito hace treinta que dentro de cuarenta. Su virtud es el diálogo. Dividida en dos actos, el segundo es un poco largo. La intención evidente es trazar un amplio cuadro de costumbres burgueses: lo hace con un ritmo sosegado. Pediríamos más movimiento. Me complazco en registrar, junto a muchas ingeniosidades y frases atinadas, dos estupendos chistes. Me gustaría, además, alguna preocupación de novedad formal y temática: a Pemán le va bien lo clásico, que es la condensación, la intensidad, la sobriedad. Conseguir, reducir la extensión de los dos actos a lo estrictamente necesario sería una agradable forma de novedad" (31).

Con Vivir apenas, comedia en tres actos estrenada en el Reina Victoria el 9 de setiembre de 1955, Torrente piensa que el señor Pemán, esta vez se ha esforzado menos de

lo que es su costumbre en la fabricación de sus comedias. No obstante, la pieza gustó y el público aplaudió mucho al final del segundo acto, al final del primero y al terminar la comedia.

Aquí "se intenta demostrar que toda mujer que no sea como aquella marquesa Euladia, que daba a un tiempo mismo para dos rivales, puesta en el trance de elegir entre dos pretendientes, escritores ambos, elige siempre al de menos talento y mejor sastre, y renuncia al genio, que descuida el favor del público y el color de sus corbatas.

Como el tema lo permite, el señor Pemán aprovecha toda ocasión para espolvorear sobre el espectador unas gotas de ironía fácil, de chispas menudas, de poesía redondita y dulce, para que el espectador las saboree como si fuesen bolas de anís. Como el señor Pemán amasa estas bolas de anís mejor que nadie, como una parte del público acude a las comedias del señor Pemán esperando el regalo, en este aspecto la comedia cumple su cometido a las mil maravillas" (32).

En cuanto al texto de la tragedia, y a la tragedia misma de Tiestes (tragedia en verso estrenada en el Español el 6 de octubre del 56), conviene hacer distinguos. Según subrayó la crítica, "la concepción es acertada; la construcción, excelente y los escollos que el señor Pemán tuvo que salvar para que la historia entera de la venganza de Atreo pudiera ser teatral, sin escamotear ninguno de sus momentos esenciales, fueron evitados con maestría y fortuna" (33).

Asegura en su autocrítica el ilustre autor de El Divino Impaciente que su propósito ha sido el de enfrentar dos psicologías. "De ellas, una, la de Atreo, está perfectamente lograda; no así la de su hermano Tiestes, que, pese a la condición de protagonista, pasa a un segundo

término, y sólo se alumbra un poco en la segunda mitad de la segunda parte. La columna que sostiene el edificio dramático es Atreo, y, acaso por esta razón, la interpretación de Andrés Mejuto hace empalidecer la de José María Seone. Tenía que ser así. Lo fuerte eclipsa a lo blando necesariamente.

Queda un segundo aspecto, el del ropaje verbal de la tragedia. Pemán ha dado rienda suelta a su condición de poeta lírico, y el lirismo se le ha desbocado, de modo que la expresión necesaria va envuelta en un verdadero bosque de retórica...

El estilo retórico usado en Tiestes por Pemán no corresponde a nuestra sensibilidad; no es, como debe ser la retórica, un sistema de portillos abiertos para que se pueda penetrar en el tuétano de la poesía, sino más bien un sistema de mamparos que nos impiden acceder a la sustancia lírica y dramática. No es retórica que ayude, sino retórica que estorba.

El tono medio de la interpretación fue bueno. Todos fueron muy aplaudidos al final del segundo acto" (34).

Felipe II, las soledades del Rey, poema histórico cuya representación ha durado casi tres horas en el Patio de los Reyes de El Escorial (14 de agosto de 1957), fue un espectáculo importantísimo. El público aplaudió varios momentos espectaculares, y el crítico lo encuentra muy justo al hacerlo.

El texto de Pemán, que él titula poema dramático, se divide en dos partes.

"La primera halla unidad en el episodio del príncipe don Carlos; la segunda, en el Antonio Pérez. Son los dos puntos negros en la historia personal de Felipe II, las historias traídas y llevadas, las discutidas y discutibles. Pemán -escritor comprometido- tomó partido, en ambas, por el Rey. La primera parece mejor, la más conseguida teatralmente, la más clara

y rectilínea. En la segunda, asistimos al espectáculo de un Rey Prudente que comete la imprudencia de poner su firma al pie de una cuartilla en blanco, de un Rey discreto que se deja cazar por Antonio Pérez. Hay una contradicción entre el Felipe II de la primera parte, que se pasa de listo y se las sabe todas, y el de la segunda, que no da muestras de gran inteligencia. La segunda parte del poema es una defensa de Felipe II no como Rey, sino como hombre. Y la defensa consiste en presentar al señor de la tierra arrepentido y contrito delante de Dios. Esto nos reconcilia con el cristiano, pero no con el Rey, que no se acredita de buen político. Felipe II llegó a un momento en que cometía graves torpezas de indiscutible repercusión en la política nacional e internacional.

Hay un excelente diálogo, una concepción noble, una evidente calidad literaria" (35).

La obra que no tuvo suerte ninguna es El viento sobre la tierra, drama en tres actos estrenada en el Lara el 10 de enero del 57. De la pieza, el crítico dijo:

"Por mucho que se hablara de grandes acontecimientos, lo que se veía en escena era de escasa envergadura. Muchas virtudes del drama prendían al público, pero su falta de profundidad -incluso de profundidad humana- impidió que se conmoviese. El tercer acto, particularmente convencional y desdichado en su concepción, acabó de enfriar a los espectadores" (36).

Lo contrario diríamos de Los tres etcéteras de don Simón, farsa en tres actos, estrenada en el Recoletos el 7 de marzo de 1958. En esta farsa, Pemán quiso, con toda seguridad, bromar un poco y divertir un poco. Lo consiguió también. La farsa estuvo muy bien interpretada y fue sinceramente un gran éxito. Lo que permitiría a don José María

Pemán reconciliarse un poco con la crítica tras su fracaso en El viento sobre la tierra.

"Los tres etcéteras..." es una farsa, casi un vodevil, en que se aprovecha cierta situación cómica creada por la orden de un ilustre personaje histórico, pero que Pemán traslada de ambiente y sitúa en la Andalucía serrana de Jaén, allá por los años de Don José I, Bonaparte. Como la situación es cómica, toda posibilidad dramática queda eliminada. Pero, ¿es esto posible en una España invadida, con un gobernador afrancesado y un auténtico guerrillero en escena? Pemán ha tenido la audacia de comprenderlo, y ha hallado en la comicidad ocasión para mostrar una faceta poco popular de la francesada: aquella que defendió siempre don Eugenio d'Ors. Los franceses, pese a sus barrabasadas, venían a civilizarnos. Lo intolerable fueron los procedimientos.

La farsa rezuma por todos los resquicios sentido común e ironía ingeniosamente enjaretados contra varios acreditados convencionalismos nacionales, entre ellos la versión calderoniana del honor. Y en compensación desborda alegría, una alegría sensual, muy a lo Arcipreste de Hita (que era un afrancesado), que todo lo perdona y todo lo comprende - o al revés.

Los tres etcéteras de don Simón, además de enormemente liberal, es bastante verde, de esa manera sana que es nuestra mejor literatura" (37).

La última obra de Pemán que veremos en lo que a la época se refiere es La coqueta y don Simón, otra farsa, en tres actos, estrenada en el teatro Goya el 27 de enero de 1960 con muchos aplausos. El público rió las abundantes ingeniosidades del diálogo. Parece, según dicen, mejor hecha que la anterior:

"Está perfectamente construída y calculada. El diálogo es ingeniosísima, y no incurre

en ciertas impropiedades de Los tres etcéteras de don Simón... El conjunto es una comedia formalmente más lograda. Su condición de farsa, de puro juego, autoriza leves inverosimilitudes, que, al ser divertidas, son fácilmente disculpables. La comedia, aunque contenga una visión histórica, no quiere ser historia, sino farsa" (38).

Pero ¿qué significa realmente esta farsa? ¿Tiene alguna relación este Don Simón con el de la farsa anterior?

"Este don Simón que reaparece en la obra de Pemán es aquel, liberal y afrancesado, y que conocimos a propósito de sus Tres etcéteras... Su vitola no es familiar, y como en la primera obra su destino no queda muy claro (había graves sospechas de que lo fusilase cualquier guerrillero), nos alegra verle vivito y coleando, en el Madrid fernandino. Para dar a su presencia cierta verosimilitud, Pemán ha inventado una trama divertida y unos personajes nuevos. Es casi seguro que mucha gente no le perdonará su benevolencia con este simpático ilustrado (que seguramente fue masón, aunque Pemán no lo diga); me temo que don José María Pemán será severamente interpelado por esa parte de su clientela para la cual el modo mejor de resolver los conflictos históricos fueron las horcas de la plaza de la Cebada. La amnistía que Pemán concedió a su afrancesado, no tiene más consecuencia que el ejercicio profesional de criticar un estreno. Y eso, cuando no aburre, cuando no desespera, es siempre descansado... Don Simón sigue significando un modo, nuevo en Pemán, de jugar la Historia de España, precisamente en unos de sus momentos más problemáticos y apasionantes. Si la rectificación se hubiera producido hace treinta años, habría resultado una comedia en verso y en serio; hoy, lo que resulta es una comedia en prosa y en broma. La madurez trae consigo comprensión y sentido de humor. Y Pemán que nunca dejó de ejercerlo con lo que pudiéramos llamar <<materia dramática privada>>, lo ejerce ahora con material histórico. Hay

momentos en que se acerca mucho al <<ruedo ibérico>>, si bien Pemán no ha llegado, y quizá no llegue nunca, a la actitud de Valle-Inclán. El <<ruedo ibérico>> de Pemán tira a lo frívolo y amable; el espíritu con que concibió La coqueta y don Simón hace como si ignorase la historia española del siglo XIX, y por eso no se irrita" (39).

Con esta obra concluimos con la producción dramática de Pemán y sus estrenos en los coliseos madrileños desde finales de la guerra civil. Lo que no le podemos negar, es el triunfo de la mayoría de sus comedias que conocieron gran éxito tanto de público como de crítica, aunque, como ya lo hemos referido, a veces la censura no le haya perdonado sus tropiezos... En muchas de estas obras que hemos tenido que estudiar desde el punto de vista del crítico, brilla el ingenio gaditano del autor, su inteligente sentido del humor, un humor lleno de finura, de gracia y de sales, su desparpajo y su capacidad de construir un enredo sin trascendencia, pero lleno de aciertos expresivos y de aguda observación. Como lo señala Ruiz Ramón:

"esta tendencia hacia lo que el propio autor llama <<farsa castiza: teatro puro: diálogo, enredo y buen humor- de tanta prosapia española>> comienza muy temprano en la carrera teatral de Pemán, con Julietta y Romeo (1935), a la que seguirán, cronológicamente entreveradas con su teatro histórico y su teatro de tesis, numerosos títulos, que culminan en ejemplos más recientes como Los tres etcéteras de don Simón(40).

II-2.2. Miguel Mihura.

Miguel Mihura tiene dos maneras de escribir teatro, afirma Gonzalo Torrente Ballester en un artículo que publicó ARRIBA al día siguiente del estreno de Mi adorado Juan, comedia

del mismo autor:

"una que le es propia y otra que lo es menos. Cuando sigue su vena, da en el clavo; cuando se aparta, yerra y después vienen los líos. El talento de Mihura es el humor, quiero decir, el sentimiento frenado por la gracia. Que el estilo de sus chistes o de sus personajes le adscriba a esta escuela o a la otra, es lo de menos. Que su talento brille más cuando roza lo absurdo que cuando desciende a la normalidad, no estorba, a condición de que roce lo absurdo. Que sus comedias no estén construídas con la tabla de logaritmos en la mano, se le puede perdonar, entre otras razones, porque sin gracia y sin sentimiento, la tabla de logaritmos no sirve de nada" (41).

La primera obra que estrena Mihura en esta época es El caso de la señora estupenda (Alcázar, 6-II-53), comedia en que suelen ver los críticos de Mihura una ruptura con su teatro anterior. Después siguen A media luz los tres (1953), El caso del señor vestido de violeta (1954), La Canasta (1955), Mi adorado Juan (1956), Carlota (1957), Melocotón en almíbar (1958) y El chalet de madame Renard (1961).

Como decíamos antes, El caso de la señora estupenda parece significar un cambio de estilo en Mihura.

Para Guerrero Zamora, las posibilidades nuevas de la farsa, descubiertas y desarrolladas en las obras anteriores, se agotan en El caso de la mujer asesinadita. Después, piensa Guerrero Zamora, "doblegándose a un ambiente de su propia ternura hacia las cosas y los seres, instalándose definitivamente en la comedia, Mihura... ha producido una serie de obras en las que aquellas características que le definieron sólo han sido derivadas...

entreverándose en el curso de acciones realistas" (42).

Para Monleón, El caso de la señora estupenda "es una especie de alta comedia cómica". Y el error principal del dramaturgo es haber dado un tratamiento mesurado a una situación desmesurada: "a través de la claridad expresiva de la coherencia casi naturalista de los aparentemente absurdos, adonde se llega es a mostrar la falsedad radical de la comedia" (43).

Según Torrente Ballester: "El caso de la señora estupenda no es una comedia perfecta por falta de valentía para ser fiel a sí mismo. Es, en último término, un problema de estilo que Mihura no decide afrontar; prefiere quedarse a medio camino, y de ahí ese carácter vacilante, indeciso, que se acusa en la comedia. El caso de la señora estupenda, despojado de indudable y divertidísimos aciertos de diálogo, es una trama entre policíaca y de espionaje, en la que no se han querido eliminar las escenas serias y sentimentales. Existe una evidente contradicción entre el estilo del tema y el de los diálogos. Cuando la sustancia de éstos penetra hasta el tuétano de la comedia y Mihura se dedica a desarrollar un argumento de modo que lo absurdo abarque algo más que unas cuantas escenas y constituya la esencia misma de la obra, entonces será, nuestro gran autor cómico" (44).

A media luz los tres, comedia en tres actos y un epílogo, estrenada en el teatro de la Comedia el 25 de noviembre de 1953, fue un gran éxito de público. Con esta comedia, Mihura circunscribe, según expresión de Ruiz Ramón, "el alcance y la significación de su humor a la circunstancia pequeñoburguesa española, y comienza el proceso de sustitución de lo humorístico por lo satírico, proceso, sin embargo, discontinuo e intermitente" (45).

Al día siguiente de su estreno Torrente escribía a propósito de esta obra:

"Si tuviera que objetar algo a la nueva comedia de Mihura, sería su longitud. Dura veinte minutos más de lo necesario... Todo lo demás es divertido, ingenioso, ágil e intencionado. De los tres actos, prefiero el tercero que, teniendo las mismas cualidades de los otros añade ternura. De los personajes, no me atrevo a preferir, porque todos ellos están muy bien trazados. Hizo mucha gracia el <<amigo>> y fueron aplaudidos tipos e intérpretes, en una escena del segundo acto. Lo fueron también en el tercero con aplausos de propina para tres o cuatro frases excepcionalmente afortunadas" (46).

El caso del señor vestido de violeta, comedia en tres actos, estrenada en la Comedia el 17 de abril de 1954 fue muy aplaudida por el público que llenaba el teatro. Según Torrente, la jornada en su conjunto tuvo mucho de triunfal.

El caso del señor vestido de violeta había sido una vuelta, al menos formal, al mundo de las farsas. Mihura satiriza la tontería, el esnobismo y la vanidad, eligiendo como arquetipo a un pseudointelectual, torero de profesión, al que adoran como a un ídolo los y las papanatas de la alta sociedad. Y Torrente ve en la comedia "un retroceso en la carrera teatral de su autor; retroceso y no fracaso, porque es evidente que esto último no lo ha sido. Mihura nos ha hecho cierta vez una promesa: se llama Tres sombreros de copa. Lo que allí prometía se realizó en parte en El caso de la señora estupenda; lo realizó en el tercer acto de A media luz los tres. Consiste en cierta mezcla de humor y ternura, de un humor especial -el suyo- que lleva la ternura dentro, incorporada. Pueden haberle fallado dotes constructivas, pero su personal humor no le falló jamás, hasta la pasada noche. Hay, sí, en El señor vestido de violeta abundante comicidad, chistes y frases excelentes, pero nada más. La concepción de los tipos desde el torero al doctor pertenece a una estética de hace treinta años, la inventada

por Muñoz Seca" (47).

Obra decepcionante ha sido La canasta, comedia en tres actos, estrenada en el Infanta Isabel, el 1 de diciembre de 1955:

"Por muy buena que quiera ponerse, no hay manera de decir, con honestidad, que Mihura ha escrito una buena comedia. Se puede elogiar el diálogo, generalmente afortunado; se puede decir que la segunda mitad del primer acto promete una comedia divertida y que en los otros dos hay algunos elementos aislados de cierto valor teatral; pero el conjunto es deslavazado, y si una línea lo ha presidido, se aparta en su desarrollo de los caminos que conducen al final previsto, para enredarse en mil incidentes innecesarios y no muy divertidos. En una palabra, la comedia está sin construir, o acaso construída con desgana, sin fe ni esperanza" (48).

Mi adorado Juan, comedia en cuatro cuadros, estrenada el 11 de enero de 1956, es una invitación al vivir libre, al margen de la sociedad ordenada, eficiente y organizada. Este estreno tuvo más fortuna que los anteriores. El público aplaudió mucho al final de los cuadros de que consta la obra. Mihura y todos los intérpretes saludaron, < <nemine discrepante> >. Así la comentó Torrente:

"En Mi adorado Juan hay un personaje absurdo, que se ha rodeado de unos cuantos tipos de idéntica catadura, y que tiene la especial virtud de convencer a casi todo el mundo de que pase el Rubicón. La verdad es que tiene razón que le sobra, porque la absurdidad de estos tipos consiste simplemente en vivir de acuerdo consigo mismos y en no hacer daño a nadie. El milagro mayor de este Juan adorado de todo el mundo es que casi convierte en absurda a la mujer de quien está enamorado... Reconozco que hay gente mala, pero, a veces,

se encuentran tipos como este Juan tan admirado, y si no los hay, conviene inventarlos y creer que existen fuera del teatro" (49).

La obra no ha sido más que una invitación al sueño.

Carlota, comedia policíaca, estrenada en el Infanta Isabel el 12 de abril de 1957, tuvo buena acogida de crítica y de público. Obra, autor e intérpretes fueron muy aplaudidos.

"La suerte de Carlota, la protagonista de esta comedia policíaca no es muy buena: la matan al principio de la comedia, no sabemos quién la mata, y un detective se encarga de averiguarlo. El detective es simpático; su simpatía resplandece en un ambiente siniestro, en la sala siniestra de una casa siniestra, que es donde vive la víctima y donde se comete el crimen. Hay también un siniestro jorobado, un ama de llaves resueltamente antipática, un policía sentimental y un marido.

Con estos elementos, fácilmente podría Mihura haber escrito una parodia del género amarillo. El comienzo de la comedia es paródico, pero sólo durante poco tiempo. Después, la comedia se pone seria, y la comicidad se limita a breves apariciones de frase y situación. Mihura ha escrito -y estrenado- una comedia policíaca en serio" (49).

¿Cuál es el argumento de la comedia?

La acción de la obra transcurre en Londres, "un Londres envuelto en el consabido puré de guisantes, un Londres anticuado, de 1907, fecha en que se cometían todavía bellísimos asesinatos, y en que muchos <<policemen>> se acordaban todavía de la escueta y atrabiliaria figura de Sherlock Holmes verificando sorprendentes deducciones. Mihura lo recordado también -con leves perfiles de caricatura- en su detective Hilton. Este Londres está perfectamente retratado en la comedia, no la totalidad de Londres, naturalmente,

sino algo que afecta a su totalidad: lo que ahora llamamos < <clima> > , clima dramático. Aquella habitación, aquellos personajes, aquel crimen, son londinenses por derecho propio, con ser muy importante, no es lo mejor de la comedia. Hay un argumento meticoloso y bien pensado, y hay un desarrollo admirable con arreglo a una técnica poco usada por Mihura, pero que sirve a las mil maravillas. La construcción de la comedia es impecable. Todo está en su lugar, nada sobra y nada falta. El sistema de efectos típicamente policíacos se mezcla con los efectos teatrales. Nadie sospecha, ni puede sospechar, hasta el momento justo, quién es el asesino. La escena final es estupenda" (50).

Melocotón en almíbar, comedia en un prólogo y dos actos, fue estrenada en el Infanta Isabel el 20 de noviembre de 1958, y fue calificada por la crítica como una comedia "excelente", una "graciosa" comedia. Se aplaudieron frases, se aplaudieron situaciones parciales y se rió constantemente.

"El título -comenta Torrente- sorprende un poco, pero nos enteramos en seguida que más bien corresponde a una supuesta película de esas en que se presentan robos perfectos, que los personajes de la comedia han imitado. Pero la perfección del robo, a lo que se desprende de algo que en la comedia dicen, no parece ser tanta que la Policía no ande encima de los ladrones. Esto, sin embargo, es de poca monta, porque el tema de Melocotón en almíbar es la presencia de una monja, una especie de Padre Brown inconsciente, cuya intervención provoca una situación divertidísima. Mihura sigue uno de los caminos posibles que parten de la situación; lo sigue con su habitual habilidad teatral y con su no menos habitual talento cómico" (51).

La última obra de Mihura por lo que a nuestro trabajo se refiere es El chalet de madame Renard, << función >> en tres actos, un solo decorado, siete personajes visibles y uno invisible, estrenada el 24 de noviembre en el mismo teatro Infanta Isabel. El estreno fue un éxito, impecablemente dirigido por Arturo Serrano, con una interpretación acertada de la compañía titular del Infanta Isabel.

El chalet de madame Renard da la sensación de que Miguel Mihura empieza a prescindir, quizá definitivamente, de ciertas cualidades suyas acreditadas en obras anteriores, para quedarse y, digamos, especializarse con aquellas otras, que han determinado sus últimos éxitos.

" Humor, pero frenado, limitado a lo fácilmente inteligible, y ternura, son las coordenadas de su último estreno, como lo fueron de Maribel y la extraña familia. Pero si allí existía un primer acto en que la creación humorística sobrepasaba lo conocido del autor, en El chalet de madame Renard el humor se atenúa y acomoda a la verosimilitud, siempre relativa, de la comedia corriente, y se concede margen más amplio a lo estrictamente sentimental. Y todo esto en torno a una situación divertida que por sí sola se presta a la comicidad. Aprobamos enteramente el primer acto y el comienzo del segundo. Nos parece que en éste la fantasía se ha frenado y que el autor no ha querido meterse en líos. El más flojo es el tercero, pues aunque la situación se renueva con la aparición de otros personajes, creemos que uno de ellos, el de la viuda millonaria, no está utilizado en todas sus posibilidades, quedando en mero personaje de relleno. Comedia, pues, correcta, entretenida y graciosa, cuyo desarrollo no da lo que el primer acto hace esperar al espectador. Esto no obstante, hay que alabar un diálogo ágil, salpicado de ingeniosidades de la mejor ley, algunas verdaderamente certeras y agudas, y una construcción que, a partir de cierto momento, se

distiende y prolonga innecesariamente. Los tres tipos principales, así como los secundarios, están perfectamente trazados, y acaba humorizado lo que empezó por humorística convención" (52).

Con estos últimos estrenos Mihura, el más importante dramaturgo del teatro de humor español contemporáneo, "ha comenzado a renunciar al humor grave, hondo, necesario que constituye la más original y valiosa veta de su dramaturgia, para dar cada vez mayor cabida al ingenio y a la comicidad más fáciles y menos radicales, fuente de ambigüedades que constituye la tónica normal del actual teatro español, el que triunfa en los escenarios" (53).

II-2.3. Joaquín Calvo Sotelo.

Más de una decena de obras estrenará Joaquín Calvo Sotelo en este espacio que nos ocupa: dramas de tesis como Criminal de guerra (1951) María Antonieta (1952), El jefe (1953), La muralla (1954) y La ciudad sin Dios (1957); comedias donde humor, ternura y humanismo se alían felizmente con la buena construcción teatral, como Damián (1952), Milagro en la Plaza del Progreso (1953), Una muchachita en Valladolid (1957), La herencia (1957), No (1959) y Dinero (1961); farsas donde se mezclan lo disparatado y lo inverosímil como Garrote vil al director de un Banco (1958) y La República de Mónaco (1959).

Criminal de guerra se estrenó en el Lara el 19 de febrero de 1951 con gran éxito. Triunfo que compartieron autor, actores y dirección escénica a cargo de Rafael Rivelles.

La ideología de la obra gira alrededor del caso de un supuesto <<criminal de guerra>>, el general Hoffmann, quien, juzgado y condenado a morir en la horca, se suicida

en la prisión antes de que la sentencia pueda ser cumplida, y precisamente en el momento en que el defensor acaba de encontrar los documentos que prueban su inculpabilidad.

El general Hoffmann ha recibido el veneno de manos de un coronel norteamericano, quien es miembro de la familia del general radicada en los Estados Unidos y enamorado de Elisabeth Hoffmann, pariente suya e hija del general. Por el delito que esto supone el coronel es degradado y condenado a unos años de prisión.

"Un primer acto en que se describe el ambiente y la situación de la familia Hoffmann frente a los vencedores y en que se inician un par de acciones secundarias; un segundo acto en que, confirmada la sentencia y perdida toda esperanza, aparece el defensor con las pruebas de la inocencia, pero tardíamente, y un tercer acto, dividido en dos cuadros, en el que el coronel declara su culpabilidad (primer cuadro) y se resuelven la acción principal y las secundarias (segundo cuadro).

El primer acto, excesivo de entradas y salidas de personajes, es el mejor de la obra. Lo fundamental de él está perfectamente justificado. Los diversos tipos y sus reacciones se dibujan con destreza, y la línea argumental, en su arranque, bien llevada y llena de promesas, aunque una mayor concentración la beneficiaría" (54)

Sin embargo hay objeciones de la crítica que se refieren al acto segundo, "que es fundamentalmente compás de espera de su escena final, cuando debiera ser como una serie de escalones en que la emoción creciente la preparase. Contiene además un error de construcción que invalida la comedia como obra de arte y la convierte en melodrama: ese hallazgo de los papeles que prueban la inocencia del condenado a muerte carece de antecedentes, es gratuito y totalmente innecesario; no está en los supuestos dramáticos, y aunque no niego que puede acontecer algo así en la realidad, un drama debe ser, ante todo,

un intento de perfeccionar la realidad, convirtiendo en necesario lo contingente. Sólo una elevada tensión poética puede hacernos olvidar un desliz así, y esa tensión y esa poesía no existen. A partir de este momento la comedia desciende en interés y su último acto se entrega a la exposición de doctrina entre jurídica y moral, metiendo entre los personajes una figura de capellán católico que no viene a cuento. Por otra parte, ya no es el drama el criminal de guerra, sino del cómplice del suicidio: es una obra distinta. La escena final, ese terrible parlamento del coronel Williams, consiste en "decir" francamente lo que el público debería pensar en vista de actos elocuentes y significativos; es un párrafo de... ¿diremos propaganda? Noble, sí -ya se advirtió-; pero fuera de lugar. El drama debe contener hechos humanos, no sermones" (55).

En cuanto al drama siguiente, María Antonieta, estrenado en el María Guerrero el 10 de enero de 1952, fue un fracaso del autor. El público aplaudió sin unanimidad al final de la representación. A Torrente le parece que el señor Calvo Sotelo está totalmente equivocado; ha cometido muchos errores en su obra recién estrenada:

"El primero y fundamental, la elección de una demente como protagonista de su drama, porque el interés poético que los dementes pueden suscitar sólo se consigue dotándoles de auténtica grandeza, como Don Quijote o el Rey Lear. Cuando esto no sucede, la presencia del loco es deprimente y entristecedora.

El segundo, la falta de originalidad en la historia misma de la loca y en el episodio de que procede o en que cuaja su locura: el recuerdo del Enrique IV pirandelliano estaba presente en la sala del María Guerrero, pero sucede que Pirandello, con su pseudoloco, escribió una de las piezas dramáticas más importantes del siglo, jerarquía que no alcanzará

fácilmente esta trivial María Antonieta.

El tercero consiste en el enfoque estilístico: la grandeza poética no se consigue, literalmente, mediante la acumulación de adjetivos, de modo que no se pronuncie un solo sustantivo sin su correspondiente escolta; escribiendo así, el resultado no es jamás la elocuencia sino la grandilocuencia.

En cuarto lugar, se abusa de las reminiscencias de piezas teatrales, novelas o películas conocidas, desde el Quijote a Sucedió mañana, y episodios de indudable efecto, como el hallazgo de la carta de Fersen en un armario vienen cargados de recuerdos que los invalidan a la hora del juicio.

En quinto lugar, la construcción está equivocada, y abundan las escenas gratuitas, que si al autor sirven para exponer sus especiales puntos de vista, ingeniosísimos, < <de omne re scibile> >, al espectador le fatigan por lo que representan de retraso en el desarrollo de la fábula.

En sexto lugar, el personaje central masculino es irremediabilmente cursi, y esto impide al espectador interesarse por sus amores, aventuras y desventuras.

En séptimo lugar, el diálogo es duro, lo que favorece las equivocaciones interpretativas, las dificultades constantes de dicción.

En octavo lugar, este mismo lenguaje es impropio de hombres modernos, como quieren representarse, por su rebuscamiento, con la excepción del personaje interpretado por Gaspar Campos, cínico que se salva de la mencionada trivialidad, que podía salvar la comedia, y que traen por las buenas a la escena, sin que sepa por qué, para no hacer ni decir nada de lo que debía decir y hacer.

En décimo y último lugar, la intervención del protagonista en la escena del cadalso

es ridículo, como casi todo el cuadro a que pertenece" (56).

Este decálogo de equivocaciones -según afirma el crítico - podría ampliarse casuísticamente, pero Torrente se contenta con dos escollos: le extraña que entre los dos caballeros que dicen ser los mejores amigos el uno del otro, en vez de llamarse < <Pepe> >, se llamen continuamente < <vizconde> >; "si eso sucede en zonas sociales que desconozco -advierte el mismo crítico-, es del peor gusto, y no hay por qué ponerlo en el teatro, salvo si la pieza tiene intención satírica. Finalmente, los comentarios sobre el vino de champán, me recordaban cierto verso de Rubén, muy conocido..." (57).

Según Torrente, María Antonieta pudo ser un drama, si no grandioso, a lo menos conmovedor; queda en penoso intento de hacer un teatro que se salga de lo corriente. Desgraciadamente fue una sucesión de equivocaciones, cosa que hay que lamentar.

Si el público no pudo reír, si la crítica no pudo aprobar de manera positiva el estreno de María Antonieta, a lo menos, con Damián no pasó lo mismo. Estrenada en la Comedia el 14 de mayo de 1952, la comedia dramática de Calvo Sotelo hizo reír a los espectadores "dos veces". Tiene la obra un buen diálogo y deseo de mostrar ingenio, logrado o no. Sin embargo, la crítica piensa que el tema de Damián, tal y como lo concibió y desarrolló el señor Calvo Sotelo, no es teatral: es novelesco o cinematográfico. Y el intento de explicar el curso de una conciencia tampoco es teatral.

El jefe, cuya tesis básica es la necesidad de leyes para que una sociedad subsista, es un drama un tanto cinematográfico, con bastantes episodios de < <teatro de aventuras> > .

Fue estrenada en el María Guerrero el 5 de marzo de 1953, y los aplausos que la acogieron no fueron "entusiastas ni vehementes". No obstante, la crítica la ve superior en virtudes a algunas obras anteriores de su autor.

¿Historia de la obra?

"Un grupo de presidiarios huídos llega a una isla alejada de la costa, y, mientras no aparece ocasión de escapar, la necesidad impone una autoridad, una ley y un jefe. Hay por el medio un episodio sentimental, al que se concede más importancia de la debida, y un segundo episodio, del que se deriva una segunda tesis, no prevista por el autor, pero que el público, o parte del público, advirtió inmediatamente: hay en la isla un hombre, habitante de ella, que se ha escondido y que pretende huir y alcanzar la costa para denunciar el escondrijo de los fugitivos y librar de su autoridad o de su ley a los habitantes de la isla: el jefe lo mata; le dicen que es un asesinato; él responde que es una ejecución: sus palabras textuales hablan de <<pasar por las armas>>" (58).

¿Ha meditado muy bien el autor las consecuencias ideológicas que pudieran derivarse de este episodio? El jefe que ejecuta representa un estado de fuerza; el hombre que intenta huir representa un estado de justicia. ¿Qué definición es la adecuada: asesinato o ejecución?

"Teatralmente, El jefe tiene algunos momentos expositivos y centrales. Decae en el tercer acto, y de una manera absoluta, en el final, cuyo proceso se escamotea al público para explicarlo luego con un par de frases.

Sobran escenas de ambiente, sobran <<impases>>. Ganaría mucho la obra si se concentrase su acción en tres actos, con supresión del episodio aludido, cosa perfectamente factible sin gran violencia. La conversión de la <<anarquía>> en <<orden>> debe situarse en el segundo acto y no en el primero. Conceder primacía al episodio sentimental es

un error de enfoque: la rebelión del personaje < <Tommy> > puede y debe apoyarse en el carácter del personaje, y no en una rivalidad amorosa con asesinato. La acumulación de episodios distiende la acción y la perjudica, resultando una estructura más cinematográfica que teatral. De todas suertes, las virtudes estrictamente dramáticas de la obra la hacen superior a otras estrenadas por su autor" (59).

El 18 de noviembre del mismo año fue estrenada en el Infanta Isabel Milagro en la Plaza del Progreso. Con esta comedia, el señor Calvo Sotelo se ha apuntado el éxito más legítimo que nunca, como se lo reconoce la crítica.

"Milagro en la Plaza del Progreso es una comedia sin pretensiones excesivas, o quizá con la única pretensión de ser buena, que es, a fin de cuentas, la que vale. Está dentro de una línea claramente arnichesca, que no es mal camino, y se le pueden señalar algunos errores de construcción y diálogo, están sobradamente compensados por los aciertos de situación, por la abundancia de frases felices, por la ternura, por el dibujo de los tipos y algunas escenas que por sí solas valen lo que toda una comedia. Prefiero de los tres actos el segundo, que me parece el mejor construído, el que se desarrolla con más lógica y, probablemente, el más teatral. La comedia arranca muy bien, baja luego y vuelve a bajar al principio del tercer acto. Pero no quiero insistir en las imperfecciones, ya que la duración de los aplausos al final de los tres actos me parece indicar que también el público las pasó por alto. Como, por otra parte, la interpretación fue buena" (60).

Como en Criminal de guerra y El jefe, en La muralla y La ciudad sin Dios, Calvo Sotelo expone unas ideas, una ideología, noble en sí, de cuño humanista, para quien no hay

mayor ni mejor valor en el hombre que su propia humanidad, aquellos que lo constituyen en hombre. Como lo nota Ruiz Ramón:

"Ese valor humano del hombre, cualquiera que sea su circunstancia, nos es propuesto por presencia -porque el protagonista lo encarne- o por ausencia -porque el protagonista encarne su antivalor. Pero al realizar la transposición dramática de esas ideas mediante un conflicto en el que unos caracteres entran en colisión, dos peligros amagan siempre, solapada o declaradamente, en estos dramas de Calvo Sotelo, impidiéndoles su perfección o, a lo menos, disminuyendo su universalidad, verdad y trascendencia. Estos peligros son -a nuestro juicio, claro- la tendencia a lo melodramático o no necesario dramática y estéticamente, y lo que yo llamaría la voluntad de actualismo, en el sentido periodístico del término" (61).

La muralla, drama en dos actos, fue estrenada con extraordinario éxito, el 6 de octubre de 1954. Calvo Sotelo le llama <<radiografía del clima de nuestro tiempo>>. Torrente ve en esta obra una comedia laudable por muchos conceptos. Veamos la obra y sus virtudes:

"Se plantea y resuelve un problema moral: la restitución de una riqueza mal adquirida. A la lista de precedentes enumerados por el autor podrían añadirse algunos más, sin que esto significase nada importante. Lo que tiene valor es la limpieza y vigor con que el problema está presentado y la valentía moral de la solución. Es indudable que a lo largo del último cuadro el público temió la aparición del truco, de lo inesperado -o bien de la fórmula de compromiso-. El autor se atrevió a lo más arduo, y esta es la razón principal de su éxito. Con lo cual la comedia adquiere una elevada ejemplaridad. Doble, además, en sus alcances, puesto que al mismo tiempo que señala un camino, pone en la picota a determinados tipos, más abundantes de lo que a primera vista pudiera parecer. No son, es lo cierto, personajes de

expresión.

Pero hay en la comedia algo más que un problema moral bien planteado y bien resuelto: hay una comedia. Sus problemas específicos, quiero decir formales, son de otro género. Vaya por delante que el diálogo es superior al de otras producciones del mismo autor, y que en él los elementos cómicos, de gran éxito, están perfectamente dosificados, y su aplicación en momentos culminantes ponen de manifiesto innegable maestría. No se agotan aquí las virtudes formales, siendo -a mi juicio- superiores los cuadros segundo y tercero a los otros dos; cada uno de ellos encierra una escena, si sencilla en los elementos que manejan (escenas de sólo dos personajes), difíciles en su desarrollo: las mejores, sin embargo, de toda la obra, como el público reconoció con sus aplausos. No hay escenas ni personajes de relleno, no hay tipos episódicos. La figura del sacerdote gallego, breve en su intervención, y la de la suegra, fundamental, están perfectamente dibujadas; van las restantes desde el esbozo al retrato, alguno tan poco fácil como el de la esposa vacilante y cobarde. Lo único discutible es la solución teatral, y no es raro que así sea, cuando, según es público, el propio autor entró en colisión consigo mismo y vaciló antes de resolverse. A mi juicio, la elegida es la más fácil: la muerte del protagonista al final de la obra, lo facilita, teatralmente, todo, y deja en el ánimo del espectador una cierta repulsa hacia los otros personajes. Pero, si fácil, no es la única legítima. Por lo pronto, esta muerte deja pendiente un nuevo problema: el de la responsabilidad moral de quienes, realmente, han matado al protagonista. ¿Como actúan, qué piensan después de caído el telón? Tampoco sería ilegítimo que, entre todos, convencieran al protagonista y le hicieran volverse atrás en su determinación; sería humano, aunque no tan paladinamente ejemplar. Finalmente, cabe una solución más: que el protagonista viva y lleve a la práctica su propósito, aunque esto exigiera un cuadro más. Confieso que esta última

solución me hubiera gustado, porque hubiera obligado al autor a adelantar el orden de los sucesos, dar más consistencia al primer cuadro y plantear al principio de la comedia lo que anuncia al caer el telón por primera vez" (62).

El peso de la interpretación recayó sobre Amparo Martí y Rafael Rivelles, cuyo labor elogió sin restricción alguna la crítica. El público aplaudió mucho; con más intensidad al final del tercer cuadro y con entusiasmo al terminar la comedia. Joaquín Calvo Sotelo ofreció los aplausos a la memoria de don Jacinto Benavente...

En cuanto a Ciudad sin Dios, <<leyenda dramática>>, estrenada en el Marfa Guerrero, el 11 de enero de 1957, es, según Ruiz Ramón, "una nueva versión del tema -ya tratado por Lope de Vega o por Rotrou, para citar antecedentes clásicos -de San Ginés, comediante. A lo que hay que añadir, en seguida, que es una versión muy poco feliz, cuyos defectos -también señalados por Torrente Ballester -citamos: "deficiencia constructiva, escasa elevación poética y debilidad dialéctica" (63).

¿El tema?

Es religioso - la conversión de un hombre ateo que simula, por encargo, creer en Dios. Este tema exigía, según el crítico Ruiz Ramón, "un mayor cuidado y más honda meditación por parte del autor, que se limita a una ingenua, superficial y efectista teatralización" (64).

Para Gonzalo Torrente Ballester, Ciudad sin Dios es teatralmente una obra mal hecha.... y queda insinuado que el señor Calvo Sotelo no estuvo a la altura de su tema; un Calvo Sotelo a la caza de temas de actualidad o de efecto... que aparecen, por necesidad intelectual profunda, entrañablemente enraizados a una visión del hombre y del mundo.

Cuatro meses después fue estrenada en el Teatro de la Comedia Una muchachita de Valladolid (10-IV-57), comedia en seis cuadros. Fue calificada como una comedia regular:

"En esta comedia, un asunto de cierta gravedad internacional está a punto de resolverse en una alcoba que no figura en escena. Las relaciones de la alcoba y la diplomacia estaban vigentes en los tiempos felices del Congreso de Viena, pero, de entonces acá, las cosas han cambiado tanto que podría escribirse una larga elegía sobre la decadencia de las alcobas como instrumentos de política internacional. Concretamente, no se sabe de ninguna concesión petrolífera que se haya logrado por ese procedimiento -y es una verdadera pena. Esto, no obstante, los espectadores estaríamos dispuestos a aceptarlo si el autor diera a su tema realidad suficiente, si lo alejase, no sólo en el espacio, sino en el tiempo; si acciones y palabras fuesen capaces de crear una vigorosa ilusión de realidad; pero no sólo no sucede así, sino que cualquier conato de ilusión se rompe sistemáticamente por las alusiones constantes a la realidad concreta y al equivalente peninsular de mister Eden. Item más, desfilan por escena varios personajes cuya referencia a la misma realidad concreta no se abandona a un solo instante: diplomáticos, cancilleres sudamericanos, señoritas de Valladolid. Pero ni los diplomáticos, ni los cancilleres, ni los demás, tienen nada que ver con la realidad: son eminentemente convencionales, como el país en que se desarrolla la acción. Y, ya se sabe: estos países convencionales tienen la desventaja de parecerse a todos y de levantar ronchas...

Lo mejor de la obra es el diálogo; hay en él algunas ingeniosidades meritorias y un chiste político verdaderamente afortunado" (65).

A finales del año 1957 fue estrenada en el Alcázar otra comedia, esta vez con gran éxito, La herencia (27-XII-57). De esta comedia que consta de tres actos, dijo Torrente Ballester:

"... de los tres actos, hay que alabar el segundo, que, dentro de la estética y de los procedimientos habituales del autor, es más que bueno. Es un acto llevado con buen pulso, directo, valiente, sobrio y eficaz. No es así el primero en que la necesidad de exponer antecedentes obliga a un par de escenas muertas, y en que la presencia inesperada de un personaje se justifica con un recurso ingenuo; del mismo modo, el proceso que conduce a la situación fundamental tampoco es muy legítimo, aunque sea muy hábil. Finalmente, el tercer acto pierde vigor. Pasa lo que tenía que pasar, pero tenemos la sensación de que el desarrollo lógico del desenlace se escamotea para buscar el final feliz y para que la tesis resplandezca. Es el inconveniente de las tesis: que fuerzan los hechos y deforman a los personajes. Los cuales están bien concebidos, al menos los principales; lo están en ese segundo acto que, si hubiera contagiado de su calidad a los otros dos, sería el segundo acto de la mejor comedia de Calvo Sotelo" (65).

En Garrote vil al director de un Banco, < <divertimiento> > que se estrenó en el Goya el 10 de octubre de 1958, el propósito confesado por el autor fue divertir, nada más que divertir. Fue muy aplaudido su primer acto; se repitieron los aplausos en un apagón del segundo, y con menos intensidad al terminar la representación. ¿Consiguió el señor Calvo Sotelo su propósito en esta comedia en que se representa un juicio en broma? Torrente parece responder por la negativa:

"... el juicio suele abrumar con la enorme masa de la narración sobre la acción.

Cuando existe una tensión dramática real, el espectador soporta lo narrativo. Pero cuando esta tensión ha sido aflojado, primero, por la comicidad, y segundo, por la desrealización (en el caso presente se trata de un sueño), la narración se hace menos soportable... Hay de todo en el <<divertimiento>>, menos poesía, y la falta de poesía es lo que lo hace poco divertido" (66).

Con el estreno de *Nô* (21-I-59), en el Reina Victoria, Torrente Ballester saluda la virtud de Calvo Sotelo, que es la valentía en la elección de un tema muy de actualidad y que, sin embargo, quizá no se haya abordado hasta ahora tan de cara: la limitación de la natalidad, cuestión que preocupa mucho a los moralistas y sociólogos. Al señor Calvo Sotelo le agrada plantear los problemas morales y procura resolverlos dentro de la más perfecta ortodoxia en esta comedia en dos actos (el primero dividido en dos cuadros) y un epílogo. Lo que supone otro tanto a su favor. Hubo muchas ovaciones al final de la representación.

Y ¿qué decir de la factura teatral de la comedia? Hay, reconoce el crítico, aciertos y baches:

"Son demasiado largas y triviales las primeras escenas del acto inicial, aunque el ambiente esté buscado para lograr el contraste con la primera escena fuerte: la del anuncio de la ruptura de la boda. A partir de este momento el clima de la obra se centra y es francamente bueno -teatralmente- el segundo cuadro del primer acto, así como casi todo el segundo. El epílogo se resiente del defecto apuntado de la excesiva dialéctica" (67).

Desgraciadamente, las dos últimas obras del señor Calvo Sotelo no tuvieron buena acogida, ni de público, ni de crítica.

La República de Mónaco, farsa en dos partes y un epílogo, estrenada en la Comedia el 1 de abril de 1959, no tuvo éxito. Fue "levemente aplaudida por los menos, siseada por los más y silenciada por el resto". En el público "predominó el aburrimiento más que la irritación". Varios espectadores abandonaron la sala antes de terminar la función. La segunda, Dinero, comedia en dos partes, estrenada en el Alcázar el 20 de enero de 1961, recibió aplausos y ligerísimas protestas del público.

En el entreacto de La República de Moánco, algunos espectadores manifestaron su irritación " por el poco respeto con que el autor se refiere a hechos que los pueblos suelen sentir con dolor, y no faltó algún monárquico ofendido de ver cómo una prostituta jubilada se eregía en única defensora de la institución real. Esto afecta ala intención política de la obra...

No obstante, conviene advertir que la sátira intentada es perfectamente reversible; que hay tantos resentidos entre las gentes de orden como entre los revolucionarios y que no estaría mal que alguien se saliese con una comedia en que se pusiese en solfa aquel dístico antiguo:

*< < C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
prétend, de l'art des vers, atteindre la hauteur> > ,*

ampliando al arte en general, y a todo lo que se refiere a la vida del espíritu, el restringido concepto del retórico. Nadie monopoliza el resentimiento ni la cursilería, y el grupo, la clase, la profesión o el estamento que estén libres de pecado, que tiren la primera piedra" (68).

En cuanto a Dinero, Torrente ve en ella "un peligrosísimo defecto de construcción: los cuadros segundo, tercero, cuarto y quinto son totalmente inútiles, o, al menos, inutilizan las palabras del protagonista en el sexto cuadro, al contar a su hija lo que acabamos de ver. El buen melodrama no consiste en pasar revista a los motivos en que cada amigo se refugia

para no dar el dinero, sino en centrar el problema en el conflicto del protagonista al tener que recurrir, para salvar la felicidad de su hija, al amante de su mujer. Esto, visto y no supuesto, sería de más efecto" (69).

Tampoco en esta comedia ha tenido mucha fortuna el señor Calvo Sotelo en el diálogo, que el observador ve cargado de reflexiones generales, que - según opina el mismo crítico- "debe hacerse el espectador, pero que no deben dárseles". Torrente censura también expresiones que, según él, no debe usar un académico de la Lengua como el señor Calvo Sotelo, expresiones como < < gesto heroico > > , en vez de < < acción heroica > > " (70).

Recordemos para terminar que el 5 de febrero de 1960 Joaquín Calvo Sotelo estrenó en el teatro de la Comedia Cartas credenciales, comedia en dos partes, divididas en seis cuadros. El estreno conoció mucho éxito de público.

II-2.4. "Tono".

Antonio de Lara, "Tono", estrenó cinco obras en lo que al período en cuestión se refiere, entre las cuales dos en colaboración con Jorge Llopis: Tita Rufa (1951), La viuda es sueño (1952), Federica de Bramante (1953), La verdad desnudita (1955) y Eva, Adán y Pepe (1958).

Las obras que se escribieron en colaboración con Jorge Llopis son La viuda es sueño y Federica de Bramante. La primera, < < función > > en tres actos, fue estrenada en el Infanta Isabel el 3 de diciembre de 1952 y fue calificada de muy divertida. "La idea de la comedia es muy graciosa, el diálogo ágil y divertido, y aligerando un par de escenas del segundo acto y otras del tercero, quedaría con las dimensiones justas. El público que asistió al estreno rió

continuamente, aunque con la misma intensidad en todas las ocasiones. Aplaudió un chiste y los tres finales de acto" (71).

En cuanto a la segunda obra de los dos autores, Federica de Bramante <<función>> estrenada en el Infanta Beatriz el 22 de diciembre de 1953, tiene, al decir de la crítica, gracia que le sobra y arquitectura que le falta:

"Con un poco más de arquitectura sería una comedia extraordinaria. En el segundo acto hay algo que se parece a un orden escénico, y es el mejor. El primero y el tercero son puro capricho, y aunque conservan el acierto verbal, se les nota la falta de armazón. Lo mejor, sin duda, la serie ininterrumpida de aciertos cómicos paródicos y caricaturescos. Si en el género hay algo que tenga contacto con la estética, o con algo parecido, habrá que referir esta comedia de Tono y Llopis a Muñoz Seca y a su Don Mendo. Está en la misma línea, y el procedimiento es el mismo. En lo cual, si se quiere, podemos cifrar los elogios y las censuras que puedan y deban hacerse a la función de Tono. Ahora bien: si es cierto que el público ha reído hasta la fatiga y el llanto, ¿no es bastante?" (72).

Vienen ahora las <<funciones>> firmadas Tono. Tita Rufa fue estrenada en el Reina Victoria, el 2 de marzo de 1953. Esta comedia, estrenada por Guadalupe Muñoz Sampedro, parece haber sido escrita, según expresión de Torrente Ballester "en un momento de distracción", por lo mala que es. "La reputación de Tono fue hasta ahora de hombre ingenioso en su diálogo, limpio en sus procedimientos teatrales y capaz de originalidad. Estas virtudes, o no aparecen para nada en Tita Rufa, o existen en dosis mínimas. El primer acto, el mejor de la obra, con su buena docena de chistes afortunados, es como un paraguas de seda al que le faltase el varillaje, no hay lugar, sin embargo, a la protesta, porque esta carencia de línea argumental ya la había anunciado el autor y no

podemos llamarnos a engaño. Pero lo gracioso del caso es que ese argumento, apenas apuntado en el primer acto, existe en los restantes, y es deleznable. Baja el diálogo en calidad, las situaciones son manoseadas y los trucos carecen de gracia y de sorpresa. El tercer acto riza el rizo de la mala fortuna, hasta el punto de estropear uno de los mejores chistes de la comedia, aquel en que la doncella del parador pregunta a los presentes si se les ha caído un cadáver" (73).

Con buena interpretación, el público aplaudió con esperanza y cariño los dos primeros actos; mucho menos el tercero, del que se esperaba la salvación de la comedia.

La verdad desnuda estrenada en el Reina Victoria el 10 de marzo de 1955, no es lo bastante disparatada ni tampoco lo bastante realista para poder tomarla en broma o en serio, respectivamente.

"Se mantiene en una zona de indecisión perjudicial, como todo lo que queda siempre entre Pinto y Valdemoro, porque siendo disparatada podría hacerse caso omiso de la falta de estructura, pero no siéndolo, la ausencia de un argumento bien trabado salta a la vista. El tema no es original, y esto tampoco sería un defecto si sacase a su desarrollo aspectos originales. El diálogo tiene gracia, a veces más, a veces menos, pero no puede decirse que sea un deslumbrante juego de artificio. Las situaciones no se las explica uno, porque, ¿a qué viene el problema del matrimonio y el divorcio porque los personajes son franceses y están en Francia, o viceversa?... En fin, se salvan de la comedia ciertos momentos del tercer acto y ciertas virtudes de interpretación, y ¿cómo no?, un lindo traje de la señora Murati. Ella y Paco Miñoz consumen la mayor parte del tiempo escénico, con García Ortega" (74).

La última comedia de Tono de este espacio temporal, Eva, Adán y Pepe, fue estrenada en el Lara el 13 de mayo de 1958, y fue muy aplaudida.

¿El argumento de la comedia?

"Adán es una especie de indiferente. Eva y Pepe, una pareja que va de viaje y que no se entera del éxodo universal hacia otros planetas. Se encuentran en un hotel, únicos habitantes de la Tierra. Eva y Pepe no pueden tener hijos, y hay que garantizar la continuación de la especie. A Pepe, el único procedimiento a mano no le parece bien... Es natural. Pero acaba por sacrificarse, si bien lo bastante tarde para que el regreso de la gente a la Tierra deshabitada haga inútil el sacrificio. Eva lo siente mucho" (75)

En esta comedia se admira otra vez la gran habilidad teatral de Tono, que, "sin acudir a ningún truco ilegítimo, ha llegado a tres actos de duración normal", y se admira también "la delicadeza con que ha tratado, con que ha pasado por encima de un tema que podía ser escabroso". La crítica también reconoce la gracia y la agilidad de su diálogo, el acierto de sus caricaturas y la habilidad con que estira y saca toda la punta posible a una situación inalterada.

Y para terminar, cabe tal vez mencionar la adaptación al español de la comedia francesa de Barillet y Gredy titulada Minouche, estrenada por Tono en el Recoletos con mucho éxito.

II-2.5. Juan Ignacio Luca de Tena.

A partir del año 1951 Juan Ignacio Luca de Tena estrenó respectivamente El cóndor sin alas (1951), Míster Morrison (1952), Don José, Pepe y Pepito (1952), ¿Dónde vas,

Alfonso XII? (1952), La otra vida del capitán Contreras (1959) y ¿Dónde vas, triste de ti (1959).

Recordemos que en 1949 Luca de Tena, con su comedia La escalera rota, fue premiado con el Premio Nacional de Teatro. En 1951, vuelve a repetir y ganar otro premio, el <<Fuenteovejuna>> de Agustín Pujol, con el drama El cóndor sin alas, <<tríptico histórico en tres actos>>, estrenada en el Lara el 14 de septiembre del mismo año. Obra de tesis es El cóndor sin alas, tesis fijada de antemano por el patrocinador del premio. La obra, como escribe Gonzalo Torrente Ballester con su habitual agudeza, "tiene ese defecto fundamental: demuestra precisamente lo contrario de lo que el autor se propone". Lo más grave, sin embargo, es su "condición de melodrama con traidor y división del mundo dramático en buenos y malos", según palabras de Ruiz Ramón. Y comentando el estreno escribe Torrente:

"Melodrama es el tríptico histórico, que tiene de histórico lo que la voluntad del autor haya querido poner en él, y ni un ápice más. La guerra española no obedeció en modo alguno a líos entre condes intransigentes, ingenieros de humilde origen (nietos clarísimos del buen Felipe Debray, que hacía llorar a nuestras abuelas), cocheros que se convierten en diputados socialistas y sirvientes apasionados que acaban en asesinos; si acaso, esto es anécdota, no historia. En cuanto a lo del melodrama, lo es El cóndor sin alas desde el principio hasta el final" (76).

En 1952, Luca de Tena sigue con sus éxitos y gana otro premio, el Nacional de Teatro otra vez, con su comedia Don José. Pepe y Pepito. Pero antes había ya estrenado una farsa en tres actos en el Infanta Isabel, Míster Morrison (22-II-52), "comedia movida y divertida, correctamente dialogada, y cuya construcción difiere bastante de lo usual, ... puesto

que a un tema general saca variaciones cada una de las cuales podría constituir por si sola una comedia" (77).

La obra fue muy aplaudida.

Don José. Pepe y Pepito fue estrenada en el Lara el 7 de noviembre de 1952. Es una comedia donde los representantes de tres generaciones se enfrentan, sin mayores consecuencias, por causa de una dama norteamericana por la que el abuelo, padre e hijo están interesados. En este estreno Torrente censura el comportamiento del muchacho, el beso que le da a la dama al final del segundo acto delante de su padre, y cuando ella acaba de brindarle un amor maternal. Los adolescentes suelen reaccionar de otro modo, generalmente disparatado; pero si un niño de diecisiete años se atreve a besar como Pepito besa, a la mujer que su padre ama, hay que echarse a temblar por su salud moral, y quizá mental, y el padre, en vez de amonestarlo como es costumbre, debe pensar en soluciones más radicales" (78).

Con sus dos últimas obras por lo que a nuestro trabajo se refiere, ¿Dónde vas, Alfonso XII?, << estampas románticas >> y ¿Dónde vas, triste de ti?, << comedia histórica >>, Luca de Tena cosecha, de nuevo, un gran éxito, "un éxito tan halagüeño como considerable", según palabras de Torrente. Según su autor, lo que en la primera fue era "pequeña historia", en la segunda es "historia pura y simple" (78). En ambas piezas, observa Ruiz Ramón, "lo escenificado es la anécdota, no la historia. El repertorio de anécdotas y episodios escenificados, relativos a Alfonso XII -amor y boda con María de las Mercedes y muerte de ésta, en la primera parte, viudez, matrimonio con María Cristina y muerte del rey, en la segunda parte- están seleccionados por el dramaturgo para destacar los rasgos más simpáticos del personaje. Una y otra parte son, seguramente, un grato espectáculo para monárquicos,

pero sólo un espectáculo superficial para quienes nada signifique la monarquía" (79).

Comentando el estreno de ¿Dónde vas, Alfonso XII? Torrente la sitúa en el repertorio del teatro histórico de su autor. El mérito de Luca de Tena es que ante todo, "ha tenido el buen gusto de no inventar demasiado, de dejar paso a lo verdadero, incluso a lo textual, cuando la situación lo haría posible. Esta preferencia por lo comprobado o lo comprobable le lleva a elegir entre el mucho material de que podía disponer lo que suele llamarse, a la francesa, <<pequeña historia>>, y es, a veces, la pura anécdota" (80).

El estreno conoció apoteósico éxito. "Fue aplaudido al final de los cuadros, al final de los actos, en frases aisladas, y los intérpretes lo fueron del mismo modo, así como el <<montaje>> y todos los elementos teatrales que concurrieron al triunfo".

¿Dónde vas, triste de ti?, estrenada en el Goya el 28 de septiembre de 1959 fue también aplaudida al final de todos los cuadros y de las dos partes en que la obra se divide.

"Es la dramatización del anecdotario de Alfonso XII de Borbón, con una vaga unidad biográfica por una parte, y por la otra, el deseo de presentar, en versión teatral, algo del juego político de aquel reinado, con Cánovas y Sagasta de protagonistas. La elección de las anécdotas es afortunada. Indudablemente, presentan el aspecto más simpático del simpático y desgraciado Monarca, y hay que reconocer que el señor Luca de Tena ha sido sobrio, porque muchas otras del mismo matiz hubiera podido acumular.

La visión histórica concede la mayor proporción dramática a la persona del Rey. No se atenúan los defectos y libertades, y esto ya es algo, pues tiempo hubo en que El Rey se divierte se prohibió porque el Rey se divertía. Hay, sin embargo, en la Restauración, aspectos de gran importancia que esa versión, preferentemente biográfica, se calla; aspectos como la

industrialización de algunas comarcas españolas que la Restauración puede contar y de hecho cuenta, como bazas a favor. Es un elemento histórico al que se podía haber hecho referencia. Y no sólo a éste, y acaso también a algunos no tan favorables. Con ello no hubiera padecido la figura del Rey, que reinó pero no gobernó. En fin el autor prefirió atenerse a lo personal, a lo político y a lo teatral -la principal virtud de la comedia es su teatralidad-, insistiendo en aspectos sentimentales de gran efecto sobre el público, como la canción de las niñas en el primer cuadro. El método del señor Luca de Tena puede aplicarse, sin graves deformaciones, a figuras populares como la de Alfonso XII, cuyo reinado fue mucho más que esto, pero también fue esto. También la comedia es algo más que una comedia: hay ocasiones en que lo espectacular adquiere absoluta primacía. El cuadro del baile, vistoso, conseguidísimo, no añade nada " (81).

Seis meses antes de ¿Dónde vas, triste de ti?, el señor Luca de Tena estrenaba en el Lara La otra vida del capitán Contreras, comedia en tres actos. La comedia fue muy del gusto del público, y la acogida de la crítica tampoco fue desfavorable. Cabe también mencionar la adaptación al español, por el mismo autor, de la comedia italiana de Aldo Nicolai, titulada La isla soñada, y representada en el Eslava el día 6 de mayo de 1960, con muchos aplausos.

Juan Ignacio Luca de Tena tiene también en su haber muchas adaptaciones de piezas extranjeras. Entre ellas se destacan La isla soñada, comedia escrita en italiano por Aldo Nicolai (1960); El fiscal y la acusada, comedia en tres actos, de Alfredo Sutro (1951); La venganza, comedia de << moros y cristianos >>, escrita en francés por Lucien Bernard (1955); etc...

II-2.6. Claudio de la Torre.

Claudio de la Torre es un fino escritor de pluma varia, asomado ora a la novela, ora al teatro, con notables éxitos en su haber. "Son sus características la honestidad, el saber, la finura. Su diálogo es pulcro, sus procedimientos legítimos"- según testimonio de Torrente (82).

Después de su triunfo con su obra ya mencionada en un capítulo anterior, El río que nace en junio, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1950, Claudio de la Torre vuelve a estrenar otra comedia de éxito, La Cortesana, en 1952, y fue galardonado con el Premio Ciudad de Barcelona. Seis años más tarde, estrenará lo que será su última obra por lo que a nuestra labor se refiere, La caña de pescar (1958), "comedia de enredo en la que su autor se las ingenia para hacer escénicamente verosímil un sueño adivinatorio y en la que reparte en frases, y sobre todo en el carácter de la protagonista, ciertos toques de lirismo" (83).

"La caña de pescar - comenta Torrente- es una comedia de enredo, si bien la materia enredada no es la habitual en esta clase de comedias, sino materia más sutil y poética, la fantasía de una mujer, que, al coincidir con una situación real, entra en un conflicto con ella, la transforma, llega a despojarla de su vulgaridad cotidiana y levanta hasta esa zona en que la realidad se iguala al sueño. Sería obvio destacar, a esas alturas, cualidades que la copiosa obra teatral de Claudio de la Torre da por descontadas: la fineza del diálogo, el perfil exacto de los personajes, la destreza con que la trama está planteada y desarrollada y el hábil manejo de los elementos con que juega" (84).

La caña de pescar fue estrenada en el María Guerrero, el 31 de octubre de 1958.

Como ya dijimos, seis años antes se estrenó La Cortesana, comedia dramática, en el Calderón el 13 de junio de 1952. La obra fue muy aplaudida y la crítica tampoco fue discrepante.

"El escritor- cualquiera- puede tomar su material de la vida, del pensamiento o de la literatura; Claudio de la Torre ha elegido para esta comedia el tercero de los caminos. Los personajes son literarios, desde la protagonista, ilustre por su progenie novelesca y dramática, hasta los varones que la rodean; todos incluido el patán enamorado y esclavo. Margarita Gautier preside desde su cementerio parisiense... la psicología de esta otra cortesana y el desarrollo de sus sentimientos. Lo que acontece luego pertenece a ese pasado tan lejano en que el dramatismo de los acontecimientos estaba imitado por el cuadrilátero de una alcoba... Claudio de la Torre ha querido trasladarnos al pasado, y se ha valido de los mismos medios que si, en vez de ser el París finisecular, fuese la Roma de los césares o el África de Salambó. Quizá se deba a esa insistencia en reconstruir lo accidental de una época, con su sentimentalismo y su vitriolo, lo que nos impide "entrar" en la comedia e incorporarnos los sentimientos de la protagonista...

En el primer acto de la comedia hay una escena demasiado larga; el segundo es más sobrio y eficaz, y el tercero mantiene el interés hasta el final. Parece que el propósito fundamental de Claudio de la Torre fue trazar el retrato de una cortesana; lo ha conseguido, y la supresión de algunos detalles teatralmente excesivos favorecería a la dama" (85).

Claudio de la Torre se responsabilizó también la dirección escénica de muchas obras extranjeras, vertidas al castellano, como por ejemplo La desconcertante señora Sheba, comedia de John Patrick, versión española de Javier Regás (1959) o La casa de té de la luna de agosto, comedia del mismo John Patrick (1958).

II-2.7. Julia Maura (1910).

Julia Maura, nieta del famoso político conservador Antonio Maura e hija del duque de Maura, es una escritora que pertenece a la escuela benaventina, esto es cultivó la comedia sentimental-costumbrista, la pequeña comedia de tesis. Su obra estrenada el 24 de enero de 1951, Siempre, es una "comedia de tesis" en tres actos. Y, según ella misma confesó:

" Es el desarrollo de dos historias paralelas acontecidas a una distancia de setenta años; dos parejas formadas por seres de distinta mentalidad, a los que, sin embargo, pasan cosas iguales o parecidas: se enamoran y terminan su amor de mala manera, no por causas intrínsecas, sino por ambos amores florecen mala ocasión, en ocasión de guerra".

Fue reputada de regular la obra, teniendo ésta "aciertos parciales, un propósito ambicioso de construcción y un diálogo cuya agilidad natural va recargada de reflexiones inoportunas". Esto fue la opinión del crítico sobre el estreno:

"El primer acto presenta a las parejas, y una de ellas, la actual, despierta inmediatamente nuestra antipatía: son unos jovencitos cumplidamente superficiales, que no dicen más que majaderías sobre el amor y otras cosas bastante serias, y que, en vista de esto, se vienen a vivir junto a una casa solitaria a jugar a que no pase nada. También dicen que el tiempo no existe, cuando en 1939, fecha en que se sitúa la acción, lo que estaba ya de moda era decir que lo único real es el tiempo.

La segunda pareja nos agrada más. El destino de esa muchachita aparecida en medio de la noche, fugitiva de la guerra, nos conmueve, y aunque presintamos su amor por el joven oficial herido, asistimos a sus etapas con interés. Esta segunda pareja dice cosas menos filosóficas: pertenece a otra época.

Sin embargo, el destino amenaza en forma de hulano alemán. Para que el destino se

cumpla, es menester que la chica quede sola, que la puerta quede abierta, que el hulano haya avanzado varias horas delante de su Cuerpo de Ejército, que se tropiece a su víctima en la escalera, que la criada haya salido antes. ¡Qué lástima! El melodrama tiene la virtud contraria al drama. Hubiérase cumplido la desventura de Lucy antes de entrar en escena, cosa perfectamente verosímil, y la cosa hubiera marchado mejor. Pero así, no solamente desciende súbitamente de calidad, sino que a partir de este momento todo lo que sucede a esta pareja es resueltamente inverosímil y nada conmovedor. La ley del drama es la necesidad; nada de lo que acontece a Ariane a partir de la entrada del hulano es necesario.

En cuanto a la otra pareja, es su parte femenina, Lucy, la que lo echa todo a perder; su negativa ante la explosión amorosa de su amigo, en circunstancias dramáticas, no está en su carácter; puede decirle: No. Puede decirle: No me gustas. Lo que no puede es decirle que no por razones religiosas, de las que no tenemos antecedente y que no pueden suponerse por la conducta anterior y las palabras de Lucy. De nada vale que Elvira Noriega eche talento a la interpretación: Lucy es cada vez más antipática; es una coqueta sin entrañas: Parece que es esto lo que después le sucede: Lo tiene bien merecido.

Con estos elementos, sin esa preocupación por la moral que falsea el carácter de Lucy, sin ese desacierto melodramático de la violación de Ariane, pudo haber hecho la señora Maura una deliciosa comedia" (86).

Con El mañana no está escrito, comedia en dos actos, dividido cada uno en dos escenas, estrenada en el Lara el 12 de septiembre de 1952, Julia Maura ha escrito un drama de éxito, que el público aplaudió al final de cuadros y actos, y la autora salió en los cuatro

ocasiones a recibir el homenaje de los presentes. Según la opinión de la crítica, aquí el diálogo es superior a otras comedias de la misma autora, y su habilidad para escenas de relleno y los tipos episódicos, evidente.

¿Cuáles son las ideas que defiende Julia Maura en El mañana no está escrito?

"Julia Maura emplea aquí una dialéctica muy enrevesada, que coloca las razones en boca de los personajes antipáticos y las sinrazones las carga a la cuenta de los simpáticos: Unos combaten con ideas, otros con sentimientos. Como no existe un terreno común, el guiriguay es de aúpa, casi tan grande como el error jurídico que sostiene, a guisa de cimentación, todo el desarrollo de la trama... Un bastardo no legitimado, aunque reconocido, no puede heredar un título de marqués, según la legislación española (y sólo puede legitimarse por consiguiente matrimonio de los padres, que en la comedia no acontece). Una dama, hija y hermana de marqueses, no es por ello marquesa; y si lo es por derecho propio, no lo pierde porque aparezca el heredero bastardo de su hermano. Unos bienes mantenidos proindiviso durante largos años no pasan íntegros al heredero bastardo del hermano, sino que, o se atiene el reparto al testamento del abuelo, si lo hay, o se reparten entre el nuevo heredero y su tía, la señora marquesa, caso de no haber testamento. Como estos matices legales no se precisan, todo el fundamento de la trama aparece oscuro y en el aire, como un banco de neblina. Las consecuencias sentimentales que derivan de esta situación tienen que ser falsas. Pero aunque así no fuera, su desarrollo es notablemente caprichoso, hasta límites increíbles. Las cosas pasan traídas por la voluntad de la autora; y algunas de ellas son lo bastante graves para engendrar perplejidad. Es la impresión inevitable que deja toda obra de tesis" (87).

II-2.8. Otros nombres.

Hay otros autores que merecen mencionar aquí por su labor destacada. Tienen nombres propios: Enrique Suárez de Deza, Pilar Millán Astray, Vicente Aleixandre, Agustín de Figueroa...

Enrique Suárez de Deza estrenó el 17 de abril de 1952 en la Comedia un reportaje dramático titulado F.B.. Tuvo la obra un éxito apoteósico. El autor fue llamado a la escena, hubo de hablar y su discurso fue interrumpido por las ovaciones y los <<bravos>>. Sin embargo el público no había aplaudido unánimemente al final de los dos primeros actos... Y al crítico, no le gustó la obra y discrepó de los que aplaudieron. Esto fue su opinión:

" F.B. es un intento de llevar al teatro la técnica del cine, los recursos del cine. ¿Logrado? Sí, pero con lentitud y abuso. Existe en el señor Suárez de Deza una indudable habilidad; pero la habilidad, la técnica, no son el arte, aunque haya quien piensa lo contrario. En este caso la habilidad consiste en el zurcido de los distintos retazos de que la obra se compone, pero que no le pertenecen. La idea central, muchos de sus episodios, estamos hartos de verlos en el cine y en el teatro. Recuérdelo el lector, recuérdenlo los que aplaudieron. Esa idea del muerto que no puede salvarse hasta haber realizado ciertos actos buenos, de generosidad, virtud o sacrificio, informa, ante todo, multitud de leyendas y, después, bastantes obras literarias, todas ellas superiores a F.B.. Quiero hacer constar que la falta de originalidad no me parece un defecto, siempre que esté compensado con otras virtudes. Lo malo es que estas virtudes no existen. Porque F.B. está escrita vulgarmente, incurre a cada paso en el tópico moral, literario y filosófico; abunda en palabrería que quiere ser retórica y carece de poesía..." (88).

Pilar Millán Astray estrenó el 18 de enero de 1951 una comedia de buen éxito: La infeliz burguesa. La comedia resuelta en tres actos, "está escrita con soltura, dialogada con ligereza y construída hábilmente, combinando las escenas cómicas con las sentimentales." Pero, ¿de qué se trata en La infeliz burguesa?

"Manola es una burguesa millonaria casada con un aristócrata cuya familia la detesta, al mismo tiempo que explota su bondad. El marido la engaña, cosa que sabemos inmediatamente por boca de un amigo locuaz, pero que la protagonista ignora hasta el final del segundo acto, por obra de una sirvienta resentida. Rompe con el marido pero al final, la magnanimidad de Manola, su gran amor, perdona, incluyendo en el jubileo, no sólo al marido, sino a sus familiares, que también resultan ser buenas personas. Y todos contentos" (89).

La obra encierra una tesis social nada nueva, y cuya vigencia parece, por fortuna, haberse agotado ya:

"Contraponer una aristocracia viciosa a una burguesía virtuosa viene haciéndose desde los tiempos de Pamela, y gracias a semejante convicción francesa. Seguramente que Pilar Millán Astray de haber averiguado la coincidencia de su pensamiento moral con el de Robespierre, lo hubiera rechazado" (90).

El mismo año de 1951, Vicente Aleixandre estrenó en el Infanta Beatriz una comedia en tres actos, Es más fácil soñar. La obra fue muy aplaudida, pero este éxito se debe, según la crítica, en muy buena parte a la excelente interpretación, en la que sobresalieron Catalina Bárcena, Irene Caba, Antonio Prieto, Elena Cozar, Encarnita Paso, Ricardo Arévalo... La nota crítica fue desfavorable:

"El señor Aleixandre, sin duda a causa de su juventud, no ha aprendido todavía lecciones de rigor. Él encontró un par de temas que andaban por ahí en desuso, olvidados; le parecieron utilizables y construyó un primer acto topiquero que, sin embargo, en sus últimas palabras encierra una promesa. Bueno, piensa uno; a ver si la cumple. Pero el segundo acto trae consigo la amarga hiel del desengaño, no para la provinciana de las hormonas solamente, sino ante todo para el espectador. Es como si un músico anunciase un tema en la obertura y luego se saliese por peteneras. Porque el proyecto de envenenamiento, que es en lo que consiste la promesa, está luego soslayado, se queda en alusiones, y, lo que es peor, en alusiones serias. Habiendo planteado la comedia en pura broma, se empeña en que los personajes se humanicen y sean personas de verdad. Pero, ¿a qué se debe esta falta de valentía de la mayor parte de nuestros comediógrafos jóvenes? ¿A qué diablo de prejuicios obedece esta falta de fidelidad a sus propios supuestos? Porque si una comedia comienza en pura farsa, dejándola que ella sola camine hacia el final sin abandonar los caminos de la farsa; pero esto de arrepentirse y pretender que tomemos en serio al cura casamentero, y a la soltera de las hormonas, y a los parientes envenenadores, y a la criada impertinente, no. Y, lo que es peor, no hay derecho a que unos personajes intenten redimirse y hacerse humanos, mientras que otros permanecen en su ser grotesco de cartón piedra. Cierta teatro predicador y palabrero está destruyendo, una vez más, cualquier tímida posibilidad, cualquier intento de los más jóvenes.

Y la técnica de ese teatro, ese truco de presentar no acciones, sino consecuencias de acciones (me refiero, en este caso y por ejemplo, al beso que da el personaje Mara; beso del que se habla, pero que no hemos visto por ningún lado), acabará reduciendo el movimiento escénico a la conversación de unas cuantas personas sentadas en un tresillo y un par de sillas

adicionales. Más acción presente y menos acción supuesta. El escenario es para que pasen cosas en él, no para que se comenten" (91).

La crítica del estreno de la comedia de Agustín de Figueroa, Ausencia, parece ser más matizada que la del señor Aleixandre. Fue estrenada en el Benavente, el 23 de febrero de 1951, y fue bien recibida por el público que aplaudió obra, autor e intérpretes.

El tema de la comedia, son las transformaciones acontecidas en la vida y conducta de tres hermanas -Margarita, Ana y Luisa- durante la ausencia de los hombres de su vida - Víctor, Labry y Signoret-, provocada por la guerra. ¿Cómo le pareció a Torrente la comedia estrenada por Agustín de Figueroa?

" Luisa canoniza en su corazón a Signoret, muerto en el frente, a quien en la comedia califican de mentecato; Ana vuelve al amor de Labry, con quien estaba a punto de divorciarse, y Margarita, la protagonista, sumisa durante muchos años a la voluntad de su marido, cuando éste desaparece y se cree viuda cambia de tal manera que aquella mujer insignificante adquiere una personalidad, por lo menos, brillante y dinámica, aunque no muy firme.

El marido de Margarita no era precisamente un caballero simpático. Sus manías referentes al decorado del salón y disposición de los muebles podían pecar de académicas, pero aquel gran cuadro que presidía el conjunto le daba cierta nobleza. Cuando su mujer se descubre a sí misma y se convierte en un genio de la decoración, el gran cuadro desaparece y el conjunto del salón resulta muy revuelto, inconsciente, sin tono. El alma nueva de Margarita se parece bastante a su salón. Y un día vuelve el marido -¿cuando comprenderá Ulises que su deber consiste en quedarse, en perderse, en no meterse en líos?- No se entiende

con Margarita porque él no ha cambiado, porque sigue siendo el mismo caballero antipático y de gustos académicos. Al caer el telón al final del primer cuadro del tercer acto, tenemos la impresión de que aquello no tiene remedio. Pero Labry da buenos consejos a su cuñado, él los sigue, se acomoda a la situación y el trance amargo de la despedida final se convierte en el principio de la reconciliación. Ahora bien; Víctor ha renunciado a sí mismo. El dramaturgo no lo dice, pero yo sospecho que ha envejecido un poco y que le atrae la juventud de su mujer con mucha más fuerza que le repele su inconsistencia.

Tres actos, el segundo dividido en dos cuadros. En el primero, la inminencia de la guerra no se dosifica bastante, y pese a las dos alusiones, nos coge un poco de sorpresa. Por lo demás, el juego escénico es ágil, los personajes están bien dibujados, y el diálogo abunda en ingeniosidades. Al segundo acto le sobra totalmente la escena inicial: sospechamos ya el cambio, pero relatárnoslo dos personajes secundarios se reduce al mínimo el elemento sorprendente. La escena de la llegada del marido y su diálogo con la secretaria de la esposa transformada baja un poco el tono de la obra, sacrificado a un efecto fácil en virtud del cual la figura del marido se nos hace mucho más antipática. La llegada, en el tercero, del abogado especialista en divorcios, si graciosa, no está suficientemente justificada. Es, en cambio, un acierto la escena del segundo cuadro, en que el personaje Labry parece volver a las andadas. Lo que sigue, próximo a la farsa, rebaja la calidad de la comedia" (92).

NOTAS.

(1) ARRIBA, 15-VII-54.

(2) *Ibidem*.

(3) *Ibidem*, 31-I-51.

(4) *Ibidem*.

(5) *Ibidem*, 28-III-51.

(6) .. 10-XI-51.

(7) .. 26-IV-52.

(8) *Ibidem*.

(9) *Ibidem*.

(10) *Ibidem*, 18-IX-52.

(11) .. 14-II-53.

(12).. 11-III-53.

(13) .. 27-II-53.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*.

(16) *Ibidem*, 7-XI-53.

(17) .. 24-IV-54.

(18) .. 4-XI-54.

(19) .. 7-XI-53.

(20) .. 5-V-51.

(21) *Ibidem*.

(22) *Ibidem*.

- (23) *Ibidem*, 4-X-51.
- (24) ARRIBA, 4-X-51.
- (25) *Ibidem*, 9-II-52.
- (26) .. 23-X-52.
- (27) *Ibidem*.
- (28) *Ibidem*, 7-XI-53.
- (29) *Ibidem*.
- (30) *Ibidem*, 16-I-54.
- (31) .. 29-IX-54.
- (32) .. 10-IX-55.
- (33) .. 6-X-56.
- (34) *Ibidem*.
- (35) *Ibidem*, 15-VIII-57.
- (36) .. 11-I-57.
- (37) .. 8-III-58.
- (38) .. 28-I-60.
- (39) *Ibidem*.
- (40) Francisco Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX. Ed. Cátedra, S.A., 1986, Madrid, pp. 303-304.
- (41) ARRIBA, 12-I-56.
- (42) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 331.
- (43) *Ibidem*.
- (44) ARRIBA, 7-II-53.

- (45) *Ruiz Ramón. Op. cit., p. 332.*
- (46) ARRIBA, 26-XI-53.
- (47) ARRIBA, 18-IV-54.
- (48) *Ibidem*, 2-XII-55.
- (49) .. 13-IV-57.
- (50) *Ibidem*.
- (51) *Ibidem*, 21-XI-58.
- (52) .. 25-XI-61.
- (53) *Ruiz Ramón. Op. cit., p. 335.*
- (54) ARRIBA, 20-II-51.
- (55) *Ibidem*.
- (56) *Ibidem*, 11-I-52.
- (57) *Ibidem*.
- (58) *Ibidem*, 6-III-53.
- (59) *Ibidem*.
- (60) *Ibidem*, 19-XI-53.
- (61) *Ruiz Ramón. Op. cit. pp. 309-310.*
- (62) ARRIBA, 7-X-54.
- (63) .. 12-I-57.
- (64) *Ruiz Ramón. Op. cit., p. 311.*
- (65) ARRIBA, 11-IV-57.
- (66) .. 11-X-58.
- (67) .. 22-I-59.

(68) .. 2-IV-59.

(69) .. 21-I-61.

(70) *Ibidem.*

(71) ARRIBA, 4-XII-52.

(72) .. 23-XII-53.

(73) .. 3-III-51.

(74) .. 11-III-55.

(75) .. 14-V-58.

(76) .. 15-IX-51.

(77) .. 23-II-52.

(78) En Teatro español, 1959-60, Madrid, Aguilar, 1961, p. 7.

(79) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 305.

(80) ARRIBA, 21-II-57.

(81) .. 29-IX-59.

(82) .. 14-VI-52.

(83) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 306.

(84) ARRIBA, 1-XI-58.

(85) .. 14-VI-52.

(86) .. 25-I-51.

(87) .. 13-IX-52.

(88) .. 18-IV-52.

(89) .. 19-I-51.

(90) *Ibidem.*

(91) *Ibidem*, 1-II-51.

(92) .. 24-II-51.

II-3. Jóvenes triunfadores.

Autores jóvenes que en los años cuarenta ya se dieron a conocer siguen triunfando con obras celebradísimas en las salas madrileñas. Entre ellos, más destacan, con mayor o menor fortuna, Antonio Buero Vallejo, Víctor Ruiz Iriarte, Horacio de la Fuente, José López Rubio, Alvaro de Laiglesia, Carlos Llopis, etc...

II-3.1. Antonio Buero Vallejo.

De enero 1952 a diciembre 1961 Buero Vallejo ha estrenado nueve obras: La tejedora de sueños (1951), La señal que se espera (1952), Madrugada (1953), Irene o el tesoro (1954), Hoy es fiesta (1956), Un soñador para un pueblo (1958), Las cartas boca abajo (1957) y Las Meninas (1960). Todas estas obras de Buero Vallejo recibieron buena acogida de público todas, y casi igual de crítica.

Con La tejedora de sueños, La señal que se espera y Irene o el tesoro, Buero Vallejo escribe una serie de dramas que guardan entre sí cierta relación de identidad, o al menos, de semejanza en el significado y en la forma del conflicto. Se afirma en ellas o, mejor se propone en ellas con mayor o menor ambigüedad la presencia del misterio como dimensión de la existencia humana y la necesidad de la fe, la esperanza y el amor -vaciadas las tres de toda significación teológica concreta- para transformar el mundo y realizar lo humano en el hombre (1).

La tejedora de sueños, drama en tres actos, fue estrenada en el Español el 11 de enero de 1952, y fue reputada como el drama más ambicioso de su temporada, y el que se acerca

más, en sus resultados, a las pretensiones del autor. Según Gonzalo Torrente Ballester, este drama "pertenece, por su naturaleza, a un tipo superior de obras dramáticas, nobles en la factura y en el empeño, a que no estamos muy acostumbrados" (2).

Y ¿de qué se nos trata en la obra? ¿Cómo la crítica la acogió y la valoró?

"... El drama de Buero Vallejo tiene dos motivos fundamentales: el problema amoroso de Penélope y el modo que tiene Ulises de enmascarar su regreso. Infidelidad el primero para el sentir de Ulises; cobardía el segundo para el sentir de Penélope.

El tema amoroso tiene su climax en una escena del segundo acto, la mejor de la obra, en que María Jesús Valdés y el autor fueron aplaudidos; la segunda lo tiene en el tercer acto, en una escena de no tan acabada perfección, antes bien, fluctuante y a ratos confusa. Penélope se define gradualmente desde sus primeras intervenciones; Ulises, incógnito para los personajes del drama, lo es también para los espectadores que nada saben de su carácter hasta el final, y esto que saben no es definitivo, pues queda en el aire una indecisión acerca de los motivos de su conducta, que pueden ser el honor, los celos o la guarda de su propio prestigio histórico. Y aunque lo que sabemos de Penélope es más y está más claramente expresado, la < < última ratio > > de su vida y de sus actos permanece igualmente inédita...

... De los tres actos, es el segundo el mejor. El tercero es largo, confuso, cargado de innecesaria ideología, y, a la postre, inútil. La distribución del material dramático está bien hecha, pero no bien ensamblada: la emoción se quiebra continuamente, viéndose obligado el espectador a recomenzar un camino varias veces, saltando por ciertas fisuras de frialdad que desvirtúan el efecto... Sin embargo, estas deficiencias o errores están compensados con momentos eficacísimos, de gran valor literario e incluso poético, y que, en general, el diálogo es apropiado y feliz" (3).

Menor fortuna tuvo La señal que se espera, estrenada en el Infanta Isabel el 21 de mayo de 1952. Fue reputada como "una obra de errores" por la crítica; tampoco fue del gusto del público que aplaudió los primeros actos, y se manifestó indeciso y poco silencioso durante el tercero.

La señal que se espera es una exaltación de la fe. Tiene, sin duda, una calidad estética. Pero le falta a la comedia humor. Torrente considera que todo el tercer acto de la obra constituye un error gigantesco, inexplicable en quien ha visto los dos anteriores con indudable y efectista habilidad:

"Es un error el juego de las cartas, que no se justifican por las palabras de uno de los personajes, especie de filósofo benaventino, algo traído por los pelos, sobre las <<coincidencias>>; es un error la sucesión inacabable de escenas gratuitas con las que se pretende, sin necesidad, atar todos los cabos, hasta la exasperación del espectador; es un error la solución <<rosa>>, con niña y todo, dada al conflicto central, y no por <<rosa>>, sino por manida, tópica, presentida y temida; y lo es, finalmente, no por inesperado, puesto que se apunta o deja entrever en el primer acto, sino por innecesario, el cariz <<económico>> del conflicto, que rebaja la calidad moral del tema... Este tercer acto debe ser rápidamente reformado, y aun totalmente rehecho" (4).

Si en toda carrera dramática hay siempre equivocación, pues, La señal que se espera es la primera equivocación de Buero Vallejo. Esperemos que de esta comedia aprenderá Buero algunas de las cosas que no debe hacer para que no se desvanezcan las esperanzas que muchos de los aficionados al arte escénico han depositado en él y en su obra.

Irene o el tesoro fue estrenada en el María Guerrero el 14 de diciembre de 1954. Es una comedia que ha gustado muchísimo. La crítica la reputa como una <<gran comedia>>, y Torrente destaca puntos que hacen su grandeza. Aquí tenemos los más relevantes de ellos:

"I)- Es una comedia construida al milímetro, calculada en sus efectos, ponderada, medida y estudiada con meticulosidad que no deja un resquicio para el descuido. Queda dicho, pues, que hay en ella un argumento lógico y bien trabado, y una admirable economía teatral.

II)- El <<material humano>> es el mismo que en Historia de una escalera, tan elogiado; el mismo clima, la misma dura y vulgar realidad, aunque traspasada aquí por un resplandor de ternura.

III)- La intervención de lo maravilloso -un duendecillo- viene justificada por la figura de la protagonista, que, desde el principio, acaricia y merece en sus palabras el recuerdo de un niño frustrado. Si algún reproche, sin embargo, hay que hacer a Buero Vallejo, es no atrever a marcar claramente la <<realidad de lo maravilloso>>. Considero, por otra parte, legítima esta mezcla de la realidad cotidiana con la inesperada fantasía.

IV)- La presencia, los actos, las palabras del duende dan al drama toda la poesía que a las comedias anteriores no logró Buero insuflar al menos con la misma evidencia.

V)- El diálogo es fluido, directo, apropiado; y cuando se necesita, elevado.

VI)- Los tipos están arrancados de la realidad misma, vertidos a la comedia en sus líneas fundamentales" (5).

Antes de Irene o el tesoro, Buero Vallejo había estrenado en el Alcázar, el 9 de diciembre de 1953 Madrugada, < <episodio dramático> > . El estreno de esta obra conoció también mucho éxito de público y de crítica. Se trata de una obra lograda:

"El diálogo es de gran calidad. El trazado firme de los perfiles psicológicos y morales de sus personajes, el mantener en todo momento una moralidad en las reacciones de cada uno, todo esto lo ha conseguido Buero Vallejo" (6).

Según Francisco Ruiz Ramón, Madrugada y Las cartas boca abajo (obra que veremos adelante) son obras de "investigación cuyo término es el descubrimiento de la verdad, investigación que conlleva también un proceso de desenmascaramiento y, en su término, el comienzo de una purificación moral" (7).

Para Gonzalo Torrente Ballester, Madrugada "pertenece, al menos en apariencia, al género policíaco, por la técnica con que la acción está llevada, su concentración, su limitación a un espacio y un tiempo reales, y algunos aspectos de la acción misma pertenecen por derecho propio a la literatura < <amarilla> > . Pero, al igual que otras piezas de esta naturaleza, hay algo en sus personajes y en los motivos morales de su conducta que la elevan..., no porque los personajes obren por motivos sublimes, sino porque el todo el sistema de motivaciones se centra en el plano moral" (8).

Sin embargo, lo que más hace el mérito de la comedia, es "su alta calidad: "... el juego a cartas vistas, el no engañar al público, el decirnos desde el primer momento lo que pasa... Esta honradez de procedimiento proporciona a Madrugada una de las bases más firmes de su efecto, y este efecto, al no operar sobre ningún truco, es más legítimo. Hay una cierta sensación indefinible que parece la respuesta sensitiva, más que sentimental, a eso que ahora llaman < <clima> > y que está perfectamente logrado desde las primeras escenas. Por el

clima se saca el ovillo de la filiación de esta comedia, que se acerca más al teatro inglés, a una clase de teatro inglés actual, que a lo usado aquí... y este teatro inglés con el que pudiera hallarse parentesco es de la mejor calidad" (9).

Obra de éxito es también Hoy es fiesta, estrenada en el María Guerrero, el 20 de septiembre de en 1956, es, en cierto modo, un sainete, y no con intención peyorativa, antes al contrario. No es obra de caracteres, sino de tipos y situaciones. Como todas las obras de Buero Vallejo, está calculada al milímetro.

No obstante, este drama, "tan calculado, tan milimetrado, tiene un defecto de construcción que hace peligroso el segundo acto: hay una acción interna que tarda en aflorar, balizada por dos o tres frases, dos o tres actitudes que, al final, se comprenden, pero que antes del final resultan, acaso, insuficientes" (10).

Según Torrente Ballester, "Buero Vallejo, propablemente, ocultó esta acción por no anticipar el efecto sorpresa del tercer acto; pero no creo que unos toques más explícitos lo hubieran estropeado; no es el argumento y sus sorpresas, sino el modo poético y artístico de estar desarrollado, lo que da valor a una obra. Prueba de ello es que, acaecida la sorpresa, aclarado el nudo de la acción, el público escucha con silencio mayor. A este mismo se debe que los aplausos del tercer acto hayan sido los que acompañan a un verdadero éxito, no así los de los anteriores actos" (11).

Si Madrugada fue un alarde, ¿qué será de Las cartas boca abajo?

Digamos de antemano que este drama de Antonio Buero Vallejo fue un gran éxito, otro gran éxito en la carrera de su autor. Estrenada en el Reina Victoria el 5 de noviembre

de 1957, la crítica la considera como "el triunfo del arte y de la autenticidad, una obra de larga duración en los carteles". El día del estreno, según parece, al terminar el segundo acto de Las cartas boca abajo, el público aplaudió frenéticamente y reclamó la presencia del autor. Se había aplaudido el primer cuadro, sin entregarse por entero a la obra. El tercer cuadro fue también aplaudido, así como una escena en que culminó el arte interpretativo de Manuel Díaz González, y se repitieron los aplausos, con entusiasmo, al final.

Gonzalo Torrente Ballester escribe en sus comentarios teatrales de estrenos que "indiscutiblemente, Buero Vallejo ha alcanzado un éxito auténtico... Tuvo también la fortuna de que el trabajo de los actos fuese irreprochable, sin más lunares que algunas frases pronunciadas en voz baja". Y un poco más adelante añade:

"La ambición teatral de Buero Vallejo, su empecinamiento en apuntar alto y no desalentarse, tenía que llegar una noche como ésta, de todos esperada y deseada. Quien escribió Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad y tantas obras de calidad guardaba necesariamente bajo el brazo este manuscrito, no sólo grande, sino significativo" (12).

Así que, si Madrugada fue un alarde, Las cartas... no llega a serlo por que no lo necesita. "La primorosa construcción no está tan a la vista: se advierte sólo si nos paramos a meditar sobre el perfecto enlace de unas escenas con otras, la oportunidad de las entradas y salidas, la dosificación del tiempo dramático. Pero toda esta habilidad sirve a veces para que la pieza oculte -también- sus cartas, o la ausencia de juego. Aquí, por el contrario, pone de relieve la sustancia dramática, reducida a puro tuétano, sin demoras ocasiones, sin soluciones de continuidad, sin tránsitos forzados, sin rellenos. Este servicio del puro hacer es el mérito formal más relevante de Las cartas boca abajo" (13).

Un soñador para un pueblo, <<drama histórico>> en dos partes, fue estrenada el 18 de diciembre de 1958 en el Español. Fue también acogida con "muchos aplausos en momentos significativos y largas ovaciones al terminar la obra". Torrente saluda la perfección formal de este drama histórico, "la espléndida unidad arquitectónica a que supo reducir el autor un puñado de anécdotas y otro puñado de datos, la perfección de caracteres, la teatralidad del conjunto; ... la hondura, claridad y acierto de su visión históricamente de uno de los episodios, de una de las figuras políticas menos entendidos y peor interpretados de nuestra Historia. Esquilache y el motín de Esquilache: la culminación y el fracaso de la obra de los Ilustrados, las horas novelescas de la pequeña historia madrileña en que se fragua nuestro tristísimo siglo XIX" (14).

Como diría el otro, "last but not least". Buero Vallejo parece bien tener el viento en popa. Sigue el vals de sus éxitos, y Las Meninas no es de los menos. <<Fantasía velazqueña>>, como la llama su autor, Las Meninas fue estrenada en el Español el 9 de diciembre de 1960. Estreno de gran éxito, el público interrumpió dos veces con aplausos la primera parte, y muchas, hasta la inconveniencia, la segunda. Aplaudió a los actores y al texto de la obra. Al final, tras una enorme ovación, Buero Vallejo fue obligado a dirigir la palabra al público.

La obra fue reputada "obra de arte" y "llena de verdad" por Torrente, por ser lo mejor que ha escrito Buero Vallejo. "El diálogo es dúctil, blando y fácil, sembrado de aciertos expresivos y pensamientos agudos y teatralmente eficaces".

¿Qué es esta <<fantasía velazqueña>> llamada Las Meninas?

"Yo -dice Torrente Ballester- la llamaría <<hipótesis dramática>>, por cuanto nada de lo que en ella sucede ha sucedido verdaderamente, pero pudo suceder. Sabemos que

Velázquez que fue hombre combatido, y que el Rey Felipe IV le protegió y defendió. Buero Vallejo ha imaginado una trama en la que Velázquez aparece combatido y acusado, y en que el Rey, quizá a pesar suyo, le defiende y protege. La trama tiene su origen en La Venus del espejo, y de su solución depende que Las Meninas se pinten o no. Pero en esta trama, que pudo limitarse a mero episodio cortesano, Buero Vallejo ha implicado muchas cosas. Ante todo un "ambiente" espiritual y una "situación" histórica. La indudable lentitud de la primera parte obedece a que, por ser expositiva, necesita de un gran espacio teatral para informarnos de dónde estamos y de cómo son aquellas gentes, y de cómo viven. Pintura nada halagüeña, puesto que se trata del período de mayor decadencia moral de España, este tristísimo siglo en que el Destino, con su habitual sentido de humor, quiso que coexistieran los más grandes imbéciles y los mayores malvados con esa docena de genios del arte y de la poesía que constituyen, hoy por hoy, nuestro tesoro más seguro.

En este ambiente, en esta situación, Velázquez inventa el impresionismo. Pero la pintura de Velázquez, amén de hazaña estética, parece suponer un juicio, o quizá una idea, de España, y ésta parece ser la pista que siguió Buero para la reconstrucción de su ser moral, para su concepción de Velázquez como pintor revolucionario y de quien muchas de las palabras que hace decir a Velázquez tiene remota resonancia" (15).

II-3.2. Víctor Ruiz Iriarte.

Son diez las obras de Víctor Ruiz Iriarte que han subido a los escenarios madrileños entre enero del 52 y diciembre del 61. Son las siguientes: Juego de niños (1952), Cuando ella es la otra (1952), La soltera rebelde (1952), El pobrecito embustero (1953), El café de las flores (1953), La cena de los tres reyes (1954), Usted no es peligrosa (1954), Esta noche es

la víspera (1958), Tengo un millón (1960) y Elena, te quiero (1960). En su mayoría, su producción recibió aceptable acogida por ambas partes, entiéndase público y crítica.

Juego de niños fue estrenada en el Reina Victoria el 8 de enero de 1952. La comedia tuvo un franco éxito, y fue muy aplaudida. El telón se levantó muchas veces, y el autor saludó sin que nadie discrepase en medio del triunfo. El público salió complacido, y los expertos aseguraron a la comedia una larga vida.

"Viendo la comedia de Víctor Ruiz Iriarte, recordaba involuntaria, insistentemente aquella figura real, humana, de una niña moviéndose entre muñecos. Y lo recordaba porque en la comedia de Ruiz Iriarte se repite el suceso, aunque aquí no se mueven entre muñecos. Son humanos y de manera conmovedora, al menos en el segundo acto de la pieza, los personajes <<Cándida>> y <<Marcelo>>. No lo es, ni aun cuando debiera serlo por decoro, el personaje <<Ricardo>>, el marido, y tampoco lo son esos dos hijos y esa sobrina, cuya convencionalidad apenas si puede disimularse con eficaces ingeniosidades, algunas de ellas de gran oportunidad y finura.

Esa escena del segundo acto es, quizá la mejor de todas las escritas por Ruiz Iriarte, y si tiene un defecto, estoy dispuesto a pasarlo por alto en honor a sus muchos méritos" (16).

Cuando ella es la otra, comedia en tres actos, fue estrenada en el Infanta Isabel el 12 de abril del mismo año 1952. Esta comedia es menos buena que la anterior, aunque el público la aplaudiera y que el crítico Torrente dijera "congratularse sinceramente del triunfo de su autor".

La crítica reconoce la comedia como una obra "excelente, sobre todo en su diálogo

brillante, chispeante, en que las ingeniosidades se aprietan hasta no dejar descanso ni lugar para lo cotidiano, lo vulgar y lo puramente funcional" (17).

Sin embargo, se observaron algunos defectos y objeciones:

"Era innecesario que Víctor Ruiz Iriarte nos advirtiese que la coincidencia de situaciones entre su comedia y una de las últimas estrenada por Jacinto Benavente era pura casualidad y que una y otra se fraguaban al mismo tiempo. Se trata de situaciones que "están en el aire", que pertenecen a la moda, y por tanto, no puede extrañarnos la coincidencia. Pero a la comedia de Benavente, como a la de Ruiz Iriarte, les sucede que la situación fundamental da exclusivamente para un acto y que su prolongación es forzada. Por otra parte, una de las raíces de lo cómico estriba en lo inesperado, sorprendente y, sin embargo, lógico, de acuerdo con su planteamiento. No niego que las situaciones secundarias de Cuando ella es la otra sean, efectivamente, lógicas, pero no son ya inesperadas ni sorprendentes, porque repiten la principal.

A riesgo de parecer monótono -¿cómo no, si uno maneja arriba de tres o cuatro ideas?-, repetiré que uno de los resortes fundamentales del arte dramático es el cambio, y en esta pieza ese cambio no se produce o afecta a un solo personaje, y cuando se extiende o parece extenderse a los demás, es tarde... La situación planteada en el primer acto todavía colea en el comienzo del tercero. Item más, el propósito de la protagonista, la verdadera razón de su conducta es tan clara en el primer acto que huelga la explicación que se da en el segundo. Por último, la prolongación de la escena final, como concesión al arte de los intérpretes, es una equivocación. La escena llega a ser pesada. Lo sabemos ya todo, todo" (18).

La soltera rebelde fue estrenada en el Reina Victoria, el 19 de setiembre de 1952.

"Es una comedia agradable, ingeniosa, salpicada de buenos efectos cómicos, con un primer acto al que le sobra la mitad de una escena -entre la primera y la segunda salida de Casaravilla-; con un segundo acto al que le sobra otra escena- el acto acaba cuando Tina Gascó apaga la luz-, y un tercer acto que empieza justamente en la mitad y que no acaba de manera convincente. Ocho figuras -cuatro y cuatro- agrupadas en contrastes correlativos, una de las cuales, Adelaida, es de clara estirpe wildeana, y otra, Lupe, sabe a personaje de los hermanos Quintero. El diálogo es ágil, y sus abundantes ingeniosidades, las más de ellas reídas por el público, se obtienen mediante un procedimiento común a todos los personajes cómicos, lo que les da cierta uniformidad mecánica que permite presentir, si no las palabras, al menos las acciones. Hay ternura en las escenas amorosas -singularmente al final del primer acto y en el segundo. No tan afortunadas las del tercero, aunque el público haya aplaudido una escena del mismo, quizá por la maestría con que fue interpretada. En todo momento, habilidad y agilidad. Falta concentración a los actos, y las escenas transitorias llegan a cobrar sustantividad innecesaria, hasta el punto de que lo mejor del acto tercero es justamente lo que sobra" (19).

Con el estreno de El pobrecito embustero en el Cómico, el Sábado de Gloria de 1953, la crítica ve en esta farsa un Ruiz Iriarte que parece haber renunciado -por lo menos de momento- a toda empresa teatral que no sea el juego de elementos cómicos y sentimentales que producen la farsa.

"El pobrecito embustero juega con la verdad y la mentira puestas a pelear en torno a un profesor de Instituto provinciano: hombre apocado a quien el deseo de ser un poco feliz conduce a inventar la mentira de su próxima e inevitable muerte. El tema está desarrollado

en tres actos, de los que el primero es francamente bueno. Acusa, en cambio, el segundo, falta de valentía, pues teniendo el autor en sus manos todos los elementos para hacer una escena granguñolesca, prefiere reducir sus términos a puro eco y a puro relato, ofreciéndonos las consecuencias. Vuelve a subir la obra en el tercer acto, hacia su mitad, con una de las mejores escenas de la comedia, para descender en la final, con la llegada de una << estrella de cine >> que ya apareció en el segundo acto y que me parece el mayor error de toda la obra: es una concesión que Ruiz Iriarte no debió hacer jamás.

Un diálogo ingenioso, a ratos divertidos y certero, a ratos (los mejores) de gran ternura; un tipo central muy bien trazado -con pequeñas exageraciones disculpables- y dos tipos de mujer dibujados con seguridad. La figura de la alumna, si convencional, graciosa. Desacertado, o, más bien, no logrado, el del muchacho llegado de Méjico. Debo advertir, sin embargo, que todos ellos, y los demás de la comedia, más se inclinan a lo típico que a lo individual" (20).

El café de las flores, comedia en tres actos, estrenada en el Reina Victoria el 9 de octubre de 1953, puede percibirse como el sueño de una noche estival cuyas peripecias acontecen en un café, o mejor, en la terraza de un café, en una terraza con árboles. La comedia fue de buen gusto.

En La cena de los tres reyes, farsa en tres actos estrenada en el Alcázar el 19 de octubre de 1954, juegan dos elementos señalados por el autor en la autocrítica: el risueño romanticismo y la caricatura. La farsa fue aplaudida <<nemine discrepante>> por el público, y la crítica ve en ella una obra en que "todo está teatralmente calculado para su éxito".

De éxito también han sido las dos comedias en tres actos, Usted no es peligrosa y Esta noche es la víspera. La primera, estrenada en el Infanta Isabel el 22 de octubre de 1954, "está bien construída; la situación queda planteada a los cinco minutos de levantarse el telón, y se llega al final previsto a través de un desarrollo cuya última parte -primeras escenas del tercer acto- sorprende y divierte. La escena central del segundo acto, el verdadero riesgo de la comedia, está salvada con habilidad y ternura. Los tipos son graciosos, y el que incorpora Mariano Azaña, un acierto" (21).

En cuanto a la segunda comedia, Esta noche es la víspera, estrenada en el Goya, el 12 de diciembre de 1958, la crítica ve en ella "el punto de arranque de un nuevo ascenso para su autor, ya que en su carrera teatral ha habido un bache evidente. Por lo pronto, la seriedad de su tema, el cuidado de su construcción, el excelente estudio de los tipos, la oportuna dosificación de los elementos cómicos, nos remiten a las mejores obras de su autor, con la novedad de haber renunciado a ciertos recursos fáciles de que se valía últimamente, e incluso a su ya peculiar < <manera> >" (22).

En 1960, estrenó Víctor Ruiz Iriarte sus últimas comedias por lo que a nuestra labor se refiere, con igual éxito con las anteriores. Son Tengo un millón, estrenada en el Lara el 10 de febrero, y Elena, te quiero, comedia musical escrita en colaboración con Vaszary, en el Cómico, el 11 de marzo del mismo año.

II-3.3. Horacio Ruiz de la Fuente.

El paso de Horacio Ruiz de la Fuente por los escenarios madrileños acontece muy de tarde en tarde y siempre en términos extraordinarios. Podrá decirse de este escritor lo que se quiera, menos que es un dramaturgo corriente; podrá censurárle todo, menos la autenticidad

de su vocación teatral.

Siguen las comedias de Horacio de la Fuente sin estrenarse en los Coliseos madrileños. Sin embargo sigue estrenando en sesión de Cámara obras como, por ejemplo, La muñeca muerta, comedia dramática, en dos partes y un solo personaje, representada por el Teatro del Círculo Catalán, el día 13 de diciembre de 1956. Otro estreno de Cámara es El hombre que mató a Nadie, pieza en tres actos, estrenada el 21 de mayo de 1957. En esta obra "Ruiz de la Fuente quiere jugar con el espectador. Hasta un cierto momento del tercer acto ofrece como "realidad" lo que luego resulta ficción. Posiblemente la última parte de la obra sea la más lograda. Sin embargo, aunque el autor se lo haya propuesto con entera conciencia, es innecesaria y decepcionante. Después de dos actos y medio de asistir a las querellas sentimentales de un matrimonio, llegamos a desear que aquello tenga una solución; al darnos cuenta de que todo es ficticio, de que no es más que un "ensayo", nos sentimos decepcionados y con pocas ganas de interesarnos por nuevos personajes" (23).

La única obra que estrenó en una sala de teatro fue La novia, drama en tres actos, estrenada en el Español el 4 de septiembre de 1952. Es una pieza mediocre, una <<virguería>>, como la llama Torrente. Comentando el estreno de esta pieza nada afortunada, el crítico escribía:

"Pertenece a esa clase de obras meritorias, inútiles, trabajosas y que no resuelven nada, como escribir el Quijote en un papel de fumar o andar envuelto en una sábana por la libertad de la India. La novia es una comedia en tres actos con un solo personaje. Los esfuerzos del escritor para que, efectivamente, sea sólo un personaje, son extraordinarios, y para conseguirlo acude a toda clase de recursos, algunos de ellos de indudable habilidad y seguro efecto teatral. Habrá quien piense que una acción así no sucede en la realidad, pero

mi objeción consiste en acusarle de excesivo parecido con la realidad, sobre todo en los actos primero y segundo. En efecto los elementos dramáticos de la realidad van disueltos en la ganga de la vida cotidiana y la tarea fundamental del dramaturgo consiste en abstraerlos y reunirlos en una realidad de naturaleza distinta, la poética, caracterizada, entre otras cosas, por su concentración.

El defecto de La novia es ese apoyarse continuamente en pequeñeces para sostener una acción que, reducida a sus términos normales duraría quince minutos. En cuanto al tercer acto, resuelve la situación de modo harto poco convincente, con claros vivos de vulgaridad" (24).

Con lo cual, podemos decir que Ruiz de la Fuente posee innegable habilidad, sentido dramático y humanidad. Pero le falta la palabra y no acierta con los temas tópicos, les saca nuevas chispas.

II-3.4. José López Rubio.

José López Rubio es autor de una decena de estrenos entre el 8 de enero de 1951, con Veinte y cuarenta y el 30 de noviembre de 1961 con Esta noche, tampoco. Entre ambas obras y fechas, estrenó Cena de Navidad (1951), Una madeja de lana azul celeste (1951), El remedio, en la memoria (1952), La venda en los ojos (1954), La otra orilla (1954), Un trono para Cristy (1956), El caballero de Barajas (1955) y Las manos son inocentes (1958).

Además de estos estrenos, José López Rubio tradujo y adaptó a la escena española muchas, muchísimas obras extranjeras, particularmente inglesas, de igual éxito que sus comedias, que en su inmensa mayoría lograron mucho éxito de público y de crítica.

La que la crítica califica como la mejor en la producción dramática hasta la fecha, es La

venda en los ojos, comedia estrenada en el teatro Infanta Isabel el 3 de marzo del 54.

"La venda en los ojos" es una comedia admirablemente construída, maravillosamente dialogada, donde las situaciones se suceden lisa y llanamente, sin violencia, casi sin transición; donde los tipos más parecen recreados con júbilo que creados con esfuerzo; donde todo da esa impresión de difícil facilidad que sólo se alcanza en la plenitud de unas facultades... Todos los elementos de la comedia, absolutamente todos, están manejados con una maestría, con una soltura, con una gracia y una eficacia que justifican el escape, la evasión o la fuga... La venda en los ojos puede servir en las clases de Literatura como modelo de comedia bien hecha" (25).

El público rió constantemente y aplaudió varias frases ingeniosas y varios mutis. Al final de los tres actos, repitió los aplausos. Señalemos que esta deliciosa comedia llegó a las cincuenta representaciones ya a los veinticinco días de estrenarse.

Un trono para Cristy, comedia en tres actos, fue estrenada en el Infanta Isabel, el 14 de setiembre de 1956. Comedia que fue muy reída y aplaudida por el público.

"Es una comedia rosa, aunque, bien mirado, pudiera no serlo; pero, según las últimas noticias de la Prensa, y algo que se vió en el cine, el género <<rosa>> también se da en la realidad y >>acontece>> a veces que una chica americana puede convertirse en princesa reinante...

Todo en la comedia, la construcción, la marcha de los acontecimientos y el perfil de los personajes está muy logrado, sin salirse, claro está, de la intrascendencia pretendida. El diálogo es de calidad excelente, lleno de ingenio satírico, muy movido y centelleante. Y la originalidad de escribir una comedia rosa sin boda y sin hablar de la felicidad, sino del

destino, también merecen destacarse" (26).

El caballero de Barajas no es una comedia rosa. Es una comedia musical, que puede, según piensa nuestro crítico, ser origen de un renacimiento del género, aunque con características modernas. Fue estrenada con muchos aplausos en el Alcázar, el 23 de setiembre de 1955, y en esta comedia, se nota que su autor "no ha dimitido ni un solo instante de su condición de comediógrafo verdadero, y ha puesto a continuación, con éxito, su sabiduría teatral. Item más, los números musicales se apoyan en canciones de excelente calidad literaria, cómicas o sentimentales, con un sentido y una relación con la trama general de la obra, o una oportunidad bien aprovechada, como la letra del Chotis. Si a esto añadimos que la interpretación de la comedia como tal, por parte de María Alberta y Cía. ha sido buena, el crítico teatral a quien también gustó la música, y lo dice con cierta timidez porque lo musical no pertenece a su coto, no tiene más remedio que declarar, de la mejor gana y con la mayor satisfacción, que El caballero de Barajas le ha divertido, le ha entretenido, y le hace concebir esperanzas sobre el renacimiento, en serio, de un teatro musical español moderno" (27).

El 2 de octubre de 1958, fue estrenada en el María Guerrero la comedia dramática Las manos son inocentes. Durante la representación de esta comedia, el público aplaudió muchas veces y el telón se levantó repetidas veces.

"... Al planear esta comedia, López Rubio ha puesto en juego toda su sabiduría. Voluntariamente limitada en el tiempo, en el lugar y en la acción, es muestra de cómo un tema cualquiera, cargada de antecedentes, puede resolverse sin abrumar al espectador con narraciones constructivas. La comedia consiste en el diálogo de dos personajes, en el diálogo posterior a una acción cuya primera parte ha concluído y cuya segunda parte transcurre fuera

de escena, porque ya la voluntad de los personajes no puede influir en ella. De esta acción nos llegan mensajes y consecuencias. El diálogo cambia según el tenor de las novedades, y la acción presente, que casi no lo es en sentido material, se resuelve según lo que de la acción externa van sabiendo los personajes. Esta acción externa no está, sin embargo, escamoteada. No podría prescindirse de ella en el cine, pero su ausencia es legítima en el teatro, porque los protagonistas ya no pueden influir en su desarrollo. Han obrado mientras les fue posible; ahora esperan.

Habría quien conceda más importancia a la materia dramática de Las manos son inocentes, que a su forma; al problema moral que plantea que a los problemas técnicos que resuelve. Esta comedia de López Rubio está bien hecha, y de manera ejemplar. Por su tema, por sus personajes, puede acaso inaugurar un nuevo modo de hacer teatro su autor" (28).

De calidad también es Esta noche, tampoco, comedia "de corte clásico" según expresión de Torrente, estrenada en la Comedia el 30 de noviembre de 1961. La nota dominante de esta comedia parece ser la comicidad. Comicidad de tema, de personajes, de situaciones y de diálogo.

"Se levanta el telón, vemos a dos sujetos dormidos en un sofá, y nos damos cuenta de lo que nos espera. Conforme la comedia avanza, nos sentimos más seguros en este terreno de la intrascendencia, del puro juego teatral, que, sin embargo, oculta intenciones más amplias y serias. Una de ellas, la más patente, la sátira de cierto mundo real -como advertía López Rubio en la autocrítica-, y, además, operante: un mundo montado al aire, frívolo en sus propósitos, y que, cuando lo hallamos en la realidad, cuando el azar nos mete en él, y cuando nos llegan sus ecos a través de los grandes <<magazines>> especializados en su

propaganda, nos resulta intolerable. Tememos a lo largo de la obra que el autor, excesivamente caritativo, intente salvar a sus personajes: ese clavo ardiente sentimental a que nuestros comediógrafos son tan aficionados al remate de sus farsas; pero el final de López Rubio es de tal manera irónico, que aceptamos de buen grado el destino de la protagonista: Hasta nos parece de perla que se vaya con viento en popa.

Esta noche, tampoco es, pues, una comedia de corte clásico, una sátira de costumbres en que se utilizan todos los procedimientos -sin excluir la exageración y la inverosimilitud- para obtener efectos cómicos de la mejor calidad. Lo mejor de la comedia es el diálogo, ingenioso, chispeante, que nos mantuvo riendo durante dos horas largas; riendo sin que hayamos de avergonzarnos de nuestra risa. Varias frases fueron aplaudidas, y muchas, muchísimas, lo hubieron sido si los aplausos no estorbasen a la vez la audición de la comedia" (29).

Con el estreno de El remedio, en la memoria, se apuntó López Rubio otro éxito. Ocurrió en el Reina Victoria, el 28 de noviembre del 52. Y en esta comedia de López se destaca lo que más agrada en su teatro: su tendencia a la concentración y su fidelidad casi constante a la <<unidad de tiempo>>. Dramaturgo de excelentes cualidades teatrales, dotado dialogador, hábil constructor, López Rubio no hizo con esta comedia más que ofrecer al público algo que de él se esperaba. Y si conviene insistir en las excelencias literarias del teatro de López Rubio, ¿qué podemos decir de esta comedia El remedio, en la memoria?

"Está la comedia bien dialogada y bien construída. Para ser más preciso, lo están los actos dos y tres. El primero se demora en ciertas escenas informativas, y sólo al final se inicia efectivamente el tema. El segundo y tercero no lo abandonan ya. Pudieran aparecer de

relleno las escenas con la chica que pretende ser actriz, pero más tarde vemos su finalidad y las comprendemos como enteramente legítimas. La construcción de estos actos no apunta tanto a lo puramente estético como a lo <<teatral>>, entendido como lo que tiene un efecto inmediato sobre el público, un efecto positivo, también legítimo. En este sentido, el final del segundo acto es un modelo. Su clima se produce dos minutos antes de caer el telón. Lo que se dice después es lo justo, lo necesario. Nada más.

El personaje de <<Gloria>> -la protagonista- está visto, estudiado, comprendido y expresado en acción y en palabras. Lo están en la misma medida los restantes personajes femeninos... que parecen más auténticos".

Sin embargo el crítico discrepa sobre la manera de López Rubio de tratar los personajes masculinos:

"El de <<Gerardo>> no se define hasta el tercer acto, y para eso no del todo; durante los dos primeros es un poco la voz de la conciencia, una especie de <<Pepito Grillo>> del personaje central que sirve para que ella se entienda a sí misma, la entiendan los restantes personajes y la entienda el público... La misma impresión de contornos muestra el segundo personaje masculino, <<Antonio>>. A veces la comedia da la impresión de que la protagonista cobra personalidad a costa de la de los personajes masculinos. Esto podría ser un tema de comedia, pero no lo es de El remedio, en la memoria. Aquí más bien es un defecto" (30).

La sabiduría de López Rubio fue cantada por Torrente en las otras comedias del autor, comedias muy aplaudidas como La otra orilla, estrenada en la Comedia en 4 de noviembre de 1954; Una mujer de lana celeste azul, comedia en cuatro actos, estrenada en el Reina Victoria el 7 de diciembre de 1951; Veinte y cuarenta, comedia en tres actos, estrenada en el

Español el 8 de febrero del mismo año 1951, y, por fin, Cena de navidad, estrenada en la Comedia el 14 de noviembre del mismo año.

Como hemos dicho ya, muchas obras extranjeras fueron traducidas o adaptadas al español por José López Rubio. Entre las muchas que cuenta en su haber, podemos mencionar: Europa y el toro, comedia en dos actos, de Ladislao Fodor (1953); La muerte de un viajante, célebre obra norteamericana, original de Arthur Miller (1952); La plaza de Berkley, comedia inglesa en tres actos, de Balderston y Squire (1952); Crimen perfecto, comedia policíaca de Federico Knott (1954); Liliom, comedia inglesa de F. Molnar (1955); Como buenos hermanos, drama inglés, de Liliam Hellman (1957); Belinda, melodrama del inglés Holmer Harris (1951); Esposa constante, comedia de Somerset Maugham (1952); El último beso de la señora Cheyney, comedia escrita en inglés por Frederick Lonsdale (1952); Sombra querida, comedia francesa de Jacques Deval (1953); El milagro de Ana Sullivan, comedia inglesa de William Gibson (1961), etc...

II-3.5. Alvaro de Laiglesia.

Alvaro de Laiglesia estrenó cuatro comedias, entre las cuales una en colaboración. Son las siguientes: El escándalo del alma desnuda (en colaboración con Janos Vaszary, 1952), Amor sin pasaporte (1953), La sirena sin cola (1954) y El niño está servido (1955).

Alvaro de Laiglesia y Vaszary estrenaron, pues, en el Infanta Isabel, el 1 de febrero de 1952 una comedia en tres actos, El escándalo del alma desnuda. Indudablemente, Janos Vaszary es nombre de acreditada pericia teatral ; Alvaro de Laiglesia, nadie se atrevería a dudar de su habilidad dialógica y de su ingenio. Entre los dos han escrito esta comedia de la que la crítica dice que está bien construída y bien escrita.

"La acción concentrada, la solución en un acto con dos cortes puramente mecánicos, el diálogo, las ingeniosidades y la concepción fundamental de darnos envuelto en cierta comicidad un problema moral bastante grave son otros tantos aciertos".

Sin embargo, hay dos grandes errores destacados por el crítico acerca de la elaboración de esta comedia:

"El señor Vaszary, aunque lleva bastante tiempo en España, no creo que haya asimilado del todo nuestras costumbres teatrales, así las buenas como las malas. Cuento entre estas últimas la duración máxima de dos horas, pasadas las cuales la mejor pieza nos resulta insoportable. En un teatro que exige esta rapidez, se impone la < < quema de las etapas > > , y perdónese el galicismo, que creo que lo es la frase. El ritmo tiene que ser más acelerado que en una comedia planeada para otro público de mayor sosiego. Y no es que el primer error de esta comedia sea su ritmo en general, sino que el tema propiamente dicho empieza tarde; empieza en el último tercio del primer acto, cuando los espectadores se impacientan. El tema es que el señor de la casa hipnotiza, por divertirse y divertir a sus invitados a la criada, y ésta comienza a decir en voz alta los pensamientos más íntimos del hipnotizador, lo cual le sitúa desairadamente frente a sus amigos, primero, y frente a su mujer, más tarde. La situación se prolonga y da lugar a que la comedia, empezada un poco en broma, resbale hacia lo dramático. Esto ya lo sospechamos al final a su mujer, y al terminar, el alma de ésta comienza también a repelernos, porque se impacienta al ver que su marido no se decide a > > suicidar > > a la criada, y se irrita cuando ésta, para tirarse por la ventana, usa como escalera un sillón de buena calidad. Hasta entonces habíamos tenido a la esposa por una criatura más o menos tonta, pero decente. Desde ahora nos parece tan monstruosa moralmente como su marido. O más.

Este segundo acto, el mejor de la obra, pese a su lentitud, está construido con gran habilidad y conducido con alternativas de dramatismo y gracia, sin más errores que las entradas -por lo demás, muy oportunas- de una segunda criada, con su historia y con su tema. Hubiera sido más airoso resolver el acto a cuerpo limpio, con los tres personajes, sin muletas.

La novedad del tercero consiste en traspasar a la esposa el mando sobre la criada-médium. Esto anima un poco la situación; pero viene a ser una repetición de la anterior, y sirve para que volvamos a reírnos un poco y para que perdamos toda simpatía por la esposa. ¿Y el final de todo esto? Nos angustia pensar que los autores no podrán resolverlo, y así es: una escena moralizante, gracioso, pero nada más. Ni la situación externa, ni la interna de los personajes, se resuelve. Estimo que esto es el segundo gran error de la comedia" (31).

El 30 de enero de 1953, el divertido Alvaro de Laiglesia, conocido flagelador de la estupidez burguesa, estrenó una graciosa comedia bastante burguesa, susceptible de pequeñas flagelaciones: Amor sin pasaporte. Fue en el Reina Victoria, delante de un público que mucho rió y aplaudió los chistes de todas las calidades y todos los estilos.

Menos divertida fue La sirena sin cola, <<juguete frívolo>> en tres actos, estrenada el 25 de febrero de 1954 en el Reina Victoria. Fue bastante aplaudida en el primer acto y menos en los demás, pero sin muestras de disconformidad. Eso dijo el crítico del estreno:

"El señor Laiglesia está en su perfecto derecho al defender la frivolidad en el teatro, y no hay nada que objetarle. Ahora bien: para que una comedia frívola sirva de descanso a los fatigados espectadores hace falta que sea divertida. La sirena sin cola no lo es. Escrita sobre conocidísima plantilla, no hay en sus episodios ni en su diálogo nada original, nada que

permita recordar al espectador que está olvidando sus penas. Por lo contrario, se sale del teatro con las penas incrementadas que, cada vez que la señora Murati tiene que casarse con el señor Muñoz, los episodios previos al matrimonio sean indignos de su talento interpretativo. De todas suertes, el primer acto de esta comedia es mejor que los otros dos" (32).

El niño está servido, < <juguete frívolo> > en tres actos, fue estrenada en el Reina Victoria, el 20 de enero de 1955. Y como es de costumbre en estos casos, hizo preceder el estreno de una autocrítica. Dice en ella que "pretende hacer reír a la mayoría, y aprovecha la ocasión para añadir que la minoría es triste y aburrida". Y ¿que dijo la crítica de esta comedia?

"El asunto de El niño está servido, exagerado en un sentido distinto, podía servir de base a una comedia verdaderamente divertida. Decir < <comicidad> > o < <frivolidad> > no significa necesariamente ausencia de todo lo humano. El señor Laiglesia parece ignorar que los personajes deshumanizados no se sostienen más que a fuerza de inteligencia, que es compatible con lo frívolo y lo cómico. Al mismo tiempo, aunque se trabaje con el material más deleznable, se puede intentar una construcción correcta. La de El niño está servido no llega a serlo, porque la comedia acaba con el segundo acto, y el tercero es una prolongación forzada que se justifica manteniendo fuera de escena a un personaje nuevo con un pretexto increíble. Y, ¡cosa rara!, este personaje es el único que en cierto momento despierta nuestro interés, aunque luego también lo defraude. La < <tía Amelia> > tiene un momento de humanidad, bastante para hacernos pensar que ahí había un personaje. Fue sacrificado a los más altos principios de la diversión mayoritaria. Con lo que la comedia llega a su final, y cuando ya no hay que añadir, entra un nuevo personaje para justificar el

título de la comedia" (33).

La comedia fue muy reída. Y el público "rió a causa de la media comicidad de la obra, a causa de unos disparates que no son lo bastante disparatados..."

Alvaro de Laiglesia adaptó también a la escena española algunas obras extranjeras entre las cuales podemos mencionar, como ejemplos, Una novia pregunta por usted, comedia de Scolt y Bekeffi (1952) y La viuda de las camelias, comedia del húngaro Janos Vaszary (1954).

II-3.6. Carlos Llopis.

Con Llopis, nos encontramos otra vez con ese teatro de humor muy divertido y lleno de gracia. El señor Llopis, eso ya lo sabemos, tiene instinto certero de las situaciones y tinos, muchísima gracia para los diálogos y la abundancia de ingenio cómico, pero, como lo advierte Gonzalo Torrente Ballester, le falta el sentido de la medida:

"Si un poco más se preocupara del esqueleto de sus comedias, sería el señor Llopis uno de nuestros primeros autores cómicos" (34).

Entre sus obras estrenadas en este espacio de que nos ocupamos, podemos mencionar La vida en un bloc (1953), Nosotros también (1954), El amor tiene su aquel (1955) y En cualquier Puerta del Sol (1956).

La vida en un bloc, comedia en tres actos, fue estrenada en la Comedia, el 9 de enero de 1953. La comedia tuvo franco éxito, y el público la aplaudió mucho.

Como en obras anteriores, Carlos Llopis, con esta comedia, se muestra ante a todo,

excelente dialogador y hombre agudo, cuyos chistes se ríen siempre y se aplauden muchas veces. La trama de la comedia es así:

"Un médico de pueblo, hombre metódico, se enamora de una chica y acuerda casarse con ella; pero como las costumbres del caballero han sido siempre honesta y como desea asegurar la fidelidad de la futura esposa contra posibles tentaciones extramatrimoniales, acuerda, con el consentimiento de ella, correrla en Madrid durante un año y al mismo tiempo adquirir la experiencia que le falta para hacer a la futura esposa enteramente feliz. Pero el plazo del año se reduce a cuatro meses, porque el pendonero a que se entrega en Madrid le resulta fatigoso y aburrido. Se casa antes de lo previsto. Pero al cumplirse el aniversario del matrimonio la vida conyugal y la cónyugue misma le han resultado igualmente tediosos, y en vez de sacar de ello conclusiones filosóficas de matiz desengañado, arregla con los antiguos amigos y amigas de cupichanda un viajecito corto a Madrid" (35).

El tema no es nuevo. Otras veces se resolvió en tres actos. El señor Carlos Llopis ha querido modernizarlo -según opinión de Gonzalo Torrente Ballester-, distribuyéndolo en siete cuadros y dando mayor extensión a los episodios, contando acaso con la maestría de los intérpretes. Contando también con su ingenio. El resultado, o balance es como sigue:

"Un primer cuadro excelente; bien de ambiente y tipos, salvo la aparición final de la novia, que debió de acontecer bastante antes, y muy largo el quinto: todo su contenido podía encerrarse en la mitad de tiempo. Es, pues, comedia en declive, que empieza alta y garbosamente, y decae luego. La segunda parte de la obra se sostiene exclusivamente por el diálogo y la interpretación" (36).

El éxito de la obra es sin discutir. Ya el día 27 de febrero, es decir en menos de dos meses de su estreno, llegó La vida en un bloc a las cien representaciones, que con

extraordinario triunfo representaba en el teatro de la Comedia la compañía de Fernando Fernán Gómez y Maruja Asquerino.

Con entusiasmo y sinceridad también fue acogido el estreno de En cualquier Puerta del Sol, en el mismo coliseo que la anterior, el 6 de abril de 1956. No es esta comedia una pieza, sino cinco en una. Cinco historias, cuatro sátiras y una melodramática, cuatro para reír y otra para llorar de risa. ¿Lo que opina el crítico?

"El propósito satírico que anima al señor Llopis es laudable y, a veces, acertado. Otras, no tanto. Chistes aplaudidos, bastantes. Mutis celebrados, cuatro o cinco. Éxito, mucho. Intérpretes, treinta y seis, todos los que había en Madrid y algunos traídos directamente del extranjero. Juicio general: ... gustó la totalidad de la obra. Teatro, lo que se dice teatro, todo... Es curioso cómo a la gente le gusta la prosa clásica, retórica y barroca. Pero, como al mismo tiempo le gustan los modos actuales de hablar y las referencias constantes a la actualidad, el autor lo ha mezclado todo, a ver qué sale. Y salió eso de cualquier Puerta del Sol... " (37).

Dos años antes, estrenó Nosotros también en el Cómico (26-II-54), estreno que el público aplaudió mucho y rió más. Se trata en esta obra de dos comedias reunidas bajo el mismo título de Nosotros también, y de esta duplicidad -advierde Torrente-, nacen todos sus defectos, incluida su excesiva longitud. La primera de las comedias, en dos actos, asainetada y tal, es, según parece, la mejor de las dos.

"Es francamente divertida, y a poco que el señor Llopis hubiera trabajado su argumento y hubiera desarrollado sus posibilidades le bastara para cubrir los tres actos y el tiempo canónico sin necesidad de complicar la vida de Pepa y Pedro con el viaje a París, que

hubiera quedado para ulterior tratamiento" (38).

En cuanto a El amor tiene su aquel, comedia en tres actos, estrenada en la Comedia el 2 de diciembre de 1955, no es nada más que la parodia de Madame Bovary. Actores y autores recibieron los aplausos, largos y nutridos, de un público en que nadie discrepó.

"Aquí, Emma Bovary se llama Andrea, y tiene la originalidad de utilizar, para solución de su adulterio, las bombas de fabricación casera, y también que, al final, acaba por darse cuenta de que su marido vale más que su amante, y se va con él. Que acabe muriendo de mala manera, es sólo un capricho de la Providencia, aquí representada por el autor.

Las criaturas de Llopis se distinguen de las demás en que carecen de humanidad. Se diría que a una parodia no se le puede pedir gran cosa; se le debe pedir gracia y El amor tiene su aquel la encierra por arrobas. Pero, la capacidad de resistencia del espíritu humano ante la parodia tiene limitaciones de tiempo, es decir, que si es demasiado grande, acaba por fatigar. Eso fue lo que sucedió con la parodia que el señor Llopis hizo de Madame Bovary: que conforme pasaban los cuadros y se cometían asesinatos, deseaba que llegasen pronto la frase afortunada, la ingeniosidad o el chiste, para refr un poco y descansar.

El primer cuadro es, sin duda, el mejor de los siete. El diálogo es bueno, y lo que pudiéramos llamar sátiras parciales, aunque inactuales, acertadas" (39).

Otras comedias estrenó Carlos Llopis, con igual éxito las más. Podemos mencionar La cigüeña dijo sí, estrenada en el Cómico el 10 de enero de 1952; El misterioso señor N., estrenada el 23 de enero de 1959; El amor... y una señora, estrenada en el Infanta Isabel el 9 de abril de 1958 y ¿Qué hacemos con los hijos?, estrenada en el Cómico el 2 de octubre de 1959.

También repuso el señor Llopis una obra que conoció mucho éxito de estreno, Oh doctor, en el Alcázar, el 17 de octubre de 1952.

NOTAS

(1) Remito a Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX. Ed. Cátedra, S.A., 1986, Madrid, p. 347.

(2) ARRIBA, 12-I-52.

(3) *Ibidem*.

(4) *Ibidem*, 22-V-52.

(5) .. 15-XII-54.

(6) .. 10-XII-53.

(7) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 353.

(8) ARRIBA, 10-XII-53.

(9) *Ibidem*.

(10) .. 21-IX-56.

(11) *Ibidem*.

(12) .. 6-XI-57.

(13) *Ibidem*.

(14) .. 19-XII-58.

(15) .. 10-XII-60.

(16) .. 9-I-52.

(17) .. 13-IV-51.

(18) *Ibidem*.

(19) .. 20-IX-52.

(20) .. 7-IV-53.

(21) .. 23-X-54.

(22) ARRIBA, 13-XII-58.

(23) .. 22-V-57.

(24) .. 5-IX-52.

(25) .. 4-III-54.

(26) .. 15-IX-56.

(27) .. 24-IX-55.

(28) .. 3-X-58.

(29) .. 1-XII-61.

(30) .. 29-XI-52.

(31) .. 2-II-52.

(32) .. 26-II-54.

(33) .. 21-I-55.

(34) .. 27-II-54.

(35) .. 10-I-53.

(36) *Ibidem*.

(37) .. 7-IV-56.

(38) .. 27-XII-54.

(39) .. 3-XII-55.

II-4. Autores noveles.

Los escenarios madrileños se enriquecen con estrenos exitosos de jóvenes escritores que estrenan sus primeras obras de comediógrafos. Entre ellos podemos nombrar a Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Antonio Giménez Arnáu, Edgar Neville, Luis Delgado Benavente, etc..., y cultivan un teatro más conocido por la denominación de <<teatro público>>, cuyas características Ruiz Ramón, en su obra muchas veces citada aquí, resume en ocho puntos:

"I)- Es un teatro que da especial importancia a la <<pieza bien hecha>>: diálogo sólidamente construido, impecable utilización de fórmulas y recetas artesanales en la construcción de la acción, sorpresas calculadas al milímetro para hacer reír, sonreír o estremecer al espectador-lector, palabra dramática atenta a los valores literarios, hábil gradación del interés, enredando y desenredando sabiamente la trama.

II)- Dosificación de la intención crítica, centrada en las costumbres de una clase social única -burguesía alta o media-, sin pasar, generalmente, más allá de prudentes límites y sin atacar a fondo o con violencia ciertos problemas fundamentalmente graves, adoptando, unas veces, el tono elegante de una crónica escandalosa o picante, o una actitud de moralista estribada en los principios abstractos e ideales que deben regir una sociedad bien, o derivando hacia un tipo de <<pieza rosa>> donde todo termina arreglándose para satisfacción del consumidor o, finalmente, rozando lo melodramático con final ejemplar y tranquilizante.

III)- Tendencia al teatro cómico, con comicidad que a nada compromete, pues domina la voluntad, manifestada en buen número de autocríticas, de escribir un teatro de diversión, un teatro superficial, un <<teatro puro>> para pasar bien un par de horas, con un enredo

bien desarrollado, con trucos de construcción, nuevos en ocasiones o sacados del repertorio tradicional de la farsa castiza española, en otras muchas, no olvidando unas gotas de ternura y unas pocas de < <poesía> > .

IV)- Si la tendencia a la comicidad -comicidad inteligente y fina según la califica la crítica teatral- es la dominante mayor, no falta en bastantes autores la tendencia al drama de tesis o drama serio en donde plantear problemas morales, problemas de conciencia e, incluso, aunque en menor medida, problemas sociales, cierto que restringidos a una sola clase y casi siempre en conexión con la moral individual o de grupo. No falta tampoco el drama histórico, o a lo menos inspirado en la historia, utilizado para hacer propaganda de unos valores y principios espirituales o nacionales, considerados de validez general e intemporal, o para tratar de sacar lecciones que sirvan para el presente, o, simplemente, como pretexto para un espectáculo suntuoso por la escenografía o la guardarropía.

V)- En un porcentaje muy elevado de piezas los personajes suelen vivir sin grandes problemas económicos, por lo que la acción suele situarse en interiores bien puestos, donde reina la comodidad y el confort e incluso el lujo en muebles, cortinas y vestidos, sin que falten doncellas, mayordomos y demás ejemplares del servicio doméstico. En ocasiones, el ambiente es francamente aristocrático o internacional, con presencia de rancios nobles según la mejor tradición, o de nobles actuales muy cosmopolitas bien democráticos, bien cínicos y libertinos. Tampoco están ausentes, aunque ello sea más raro, príncipes y princesas. Es decir, en cuanto al lugar escénico se refiere este teatro guarda estrechas relaciones con el espacio teatral de la < <alta comedia> > de fines del XIX, aunque actualizada a tenor de las circunstancias.

VI)- No falta en bastantes autores la utilización de las técnicas cinematográficas para

construir una acción rápida, con súbitos cambios de lugar, e incluso de tiempo, o como medio para encadenar o fundir acciones simultáneas. Del cine proceden también no pocos argumentos, situaciones y técnicas del diálogo.

VII)- El pensamiento o la visión del hombre y de la vida humana que este teatro pretende comunicar, cuando lo pretende, no suele distinguir ni por su profundidad ni por su originalidad ni por su osadía. Generalmente, el sistema de valores ideales en que está fundada esta dramaturgia forma parte de esa tradición que, arrancando de la <<alta comedia>> decimonónica, pasa por Benavente: primacía de los valores espirituales sobre los materiales, apología de la moralidad mediante la mostración de su contrario, defensa de la honradez, de la fidelidad, del amor ordenado mediante la presentación de sus contrarios con valor de antídoto, pero también de simple juego teatral.

VIII)- Pese a su abundancia -varios centenares de piezas en treinta años-, caracteriza a ese teatro una invencible monotonía temática, pues sus autores ejecutan simples variaciones sobre unos pocos temas. Monotonía temática a la que corresponde una no menos monótona repetición de procedimientos formales. De ahí, pese a la indudable diferencia entre sus más destacados autores, ese aire común de familia que se desprende de este <<teatro público>> español. De ahí, por ejemplo, que el viejo tema del adulterio, de la infidelidad masculina o femenina y de los líos de faldas o de pantalones, con la consiguiente psicología del amor pre-matrimonial, matrimonial o extra-matrimonial y el consiguiente juego de ingenio, con frases brillantes unas veces, o con remozada retórica sentimental otras, aparezca con una constancia desesperante, variando sólo los nombres de los personajes o los episodios de la intriga" (1).

II-4.1. Alfonso Sastre (Madrid, 1926).

Tras su primer éxito con Escuadra hacia la muerte (1953), comenzó a abordar el joven dramaturgo español, Alfonso Sastre, el texto político y testimonial, temática que dominaría la mayor parte de su producción: Prólogo patético y El pan de todos (1953), La mordaza (1954), La sangre de Dios (1955), Ana Kleiber (1956), El cuervo (1957), Muerte en el barrio (1958), La cornada (1959), Guillermo Tell tiene los ojos tristes (1960), En la red (1961), Oficio de tinieblas (1962), Medea (1963), Historia de una mañana abandonada (1964), La sangre y la ceniza, o Diálogos de Miguel Servet (1965), La taberna fantástica (1966), estrenada en 1985. Ha realizado las adaptaciones de A puerta cerrada y Los secuestrados de Altona de Sartre; de Los Acreedores, de Strindberg; de Rosas rojas para mí, de S. O'Casey; y de Marat-Sade, de P. Weiss; y guiones de cine, como los de A las cinco de la tarde y Nunca pasa nada, de Bardem, y Amanecer en Puerta Oscura, de Forqué. Autor también de El camarada Marco (1979), Ahora no es de leil (1980), y de los ensayos Drama y sociedad (1956), Anatomía del realismo (1963), Revolución y crítica de la cultura (1970) y Crítica de la imaginación (1978).

Sastre es conocido por su profundo e insobornable amor por el teatro, y está dotado de una inteligencia crítica penetrante y de no comunes capacidades para la polémica.

Los dramas estrenados por nuestro comediógrafo conocieron mucho éxito, muchísimo éxito de público y de crítica. Son La mordaza, El cuervo y En la red.

La mordaza, drama en dos partes, seis cuadros y un epílogo, fue estrenada el 17 de septiembre de 1954 en el Reina Victoria. Fue aplaudida en dos mutis, al final de los seis cuadros y con insistencia al final de las dos partes. Constituyó el primer gran éxito de la

temporada. Como lo subraya Torrente, en su crónica del estreno, "los jóvenes de hoy, la generación que puja y empuja, se ha reconocido en el drama La mordaza y lo ha aplaudido como salido de sus entrañas". Esto es lo más destacado de la opinión crítica:

"El drama de Alfonso Sastre está inspirado, al parecer, en el famoso suceso de Lurs. Acude Sastre en la primera parte de su drama una especie de << fatum >> que << La Madre >> expresa y el protagonista acepta, posteriormente, como explicación: el calor del verano lleva a los hombres al crimen. El calor de una noche estival tantas veces traído a cuento para poner en marcha un episodio amoroso, empuja aquí, primero, al crimen; más tarde, hecho tensión de tormenta, a la terrible y valiente escena en que los hijos acusan a su padre. Es verosímil que así sea en la realidad, pero, como recurso dramático. Yo hubiera preferido que esa escena final de la primera parte fuese la consecuencia de una tensión psicológica y moral en la que no influyese para nada la presión atmosférica.

En la segunda parte asistimos al proceso final que desemboca en la confesión del testigo y en la del propio criminal. Llevada muy de prisa -por sí sola esta parte constituiría un drama-, saltando y apenas esbozando la situación de cada personaje con una escena soberbia en el sexto cuadro, en la que virtualmente termina el drama, y una frase que el protagonista dice y está muy dentro de su manera de ser, pero que alguien del público aplaudió equivocadamente al tomarla pensamiento propio del autor. Por último, un epílogo en el que, resuelto el drama, se abre para los personajes supervivientes una esperanza" (2).

Torrente aprovecha la oportunidad del éxito de este estreno para elogiar al autor de La mordaza:

"Cuando hace tiempo estrenó Sastre Escuadra de la muerte, pedí para él un puesto

importante en el escalafón de dramaturgos españoles. Ahora lo ha alcanzado por derecho propio. Hay muchas cosas valiosas en que elogiar en él: su sentido de lo dramático, su instinto de la economía escénica, su eficaz diálogo -apropiado, sobrio, profundo y significativo-, su admirable capacidad de caracterización, su deseo de construir el drama desde dentro, dándole lo que su desarrollo pide, y esa valentía para afrontar las escenas más peligrosas... Todas estas cualidades hacen de él una importante realidad, no una promesa a la que se le ofrezca una oportunidad" (3).

No obstante, La mordaza no es una obra totalmente exenta de crítica. En ella se nota algo que no es defecto propio de Sastre, algo que nos atreveríamos a considerar como característica generacional, que son muchos los escritores actuales que lo esquivan y que tiene por nombre < <poesía> >, o, para hablar como Torrente, "esta falta de belleza, no de la que resulta de la conjugación de valores puramente formales, sino de esta otra que podemos llamar también poesía..." (4).

Las mismas cualidades y la misma carencia de poesía de La mordaza encontramos en El cuervo, drama en dos actos, estrenada en el María Guerrero, el 31 de octubre de 1957. Es El cuervo un teatro intelectual y no poético, que Alfonso Sastre estrenó con todos los honores. La interpretación fue "lo que un autor joven puede aceptar para su drama" -opina la crítica-. Un escenario bonito y una dirección atinadísima cooperaron a que el drama de Sastre tomase cuerpo. Todo, según parece, marchó sin tropiezas. Y todos fueron aplaudidos con justicia. Según comentó Torrente:

"Cualquiera que sea la opinión que El cuervo nos merezca, hay una cosa evidente y es que el drama tiene calidad suficiente y altura de intención para que se le escuche con

respeto. Alfonso Sastre tiene méritos sobrados para estrenar en el María Guerrero. El cuervo: drama sobrio, bien construído, bien dialogado, con exacta dosificación de los efectos... Es poética la intención, no el resultado. La carencia de poesía es lo que estropea efectos dramáticos muy bien calculados. Por ejemplo: desde la mitad, aproximadamente, del primer acto sabemos que la mujer muerta de quien se viene hablando hará su aparición. Y cuando aparece, su presencia suena a falso. ¿Por qué? Porque las escenas inmediatamente anteriores, las que preparan el efecto, carecen de fuerza poética. Son un razonamiento, un silogismo. Falta a las palabras esa carga eléctrica que nos hace creer en la realidad de las brujas de Macbeth. El autor no logra transportarnos a esa <<realidad>> en que el tiempo es reversible. Y como es esto lo que se propone, el drama se frustra al no conseguirlo.

En cuanto al humor, El cuervo lo carece totalmente. La gente podría reír, pero no es intención del autor que ría" (5).

En la red, drama estrenado en el teatro-club Recoletos el 9 de marzo de 1961, contiene muchas cosas cuya consideración por separado importa.

"El drama es, ante todo, una toma de posición. Existen ciertos hechos. Dentro de estos hechos -dentro de lo que el autor llama <<el hombre clandestino>>-, la condición humana normal se transforma, se deforma, llega incluso al máximo envilecimiento. El agente es el dolor causado por la crueldad al servicio de una ideología, llega a ciertas precisiones históricas, apoyadas en una documentación. Creo que aquí reside el fallo del drama, no en cuanto tal, sino como pieza de ataque: la crueldad no es monopolio de un grupo; es, desventuradamente, una manifestación casi universal. El que esté limpio de tal pecado, que tire la primera piedra. El fallo tendría menos importancia, tendría importancia restringida al

terreno de la controversia, si no condujese el drama a un resbaladizo y un tanto esquemático conflicto entre buenos y malos. Pero lo malo de esta clase de alegatos es su reversibilidad -si se quiere, su ambigüedad-. Al no ser exclusivamente un alegato contra la crueldad humana, sino contra la de ciertos hombres y grupos, bastarían unos pocos retoques del texto y un cambio de indumentaria para que el alegato cambiase de dirección.

Evidentemente, hay muchas más cosas en el drama de Sastre. Y su <<drama sobre la condición humana del hombre clandestino>> lo es, en efecto, cualesquiera que sean los motivos de la clandestinidad. Tensión, angustia, desesperación y esperanza, cobardía, desfallecimiento, crisis y también valor: todos los sentimientos que puede experimentar un grupo de hombres escondidos y en peligro, hallan su expresión en los sucesivos momentos dramáticos, sin que falte el desagradable del hombre a quien la tortura ha hecho perder la dignidad y denunciar a sus amigos. Es este un personaje tan alejado de lo convencional, tan humano y verdadero, que quizá por eso sea el único que no despierta simpatía, aunque sí compasión. Ciertamente es que tal cosa cada vez que un hombre halla realizado en otro lo más bajo a que cada cual puede llegar. Los hombres suelen rechazar su imagen cuando el espejo se la muestra...

Nos hallamos ante un drama de gran sobriedad, reducido a sus elementos necesarios, constantemente tenso y con el poder necesario para comunicar al espectador esta tensión. A este respecto es casi un drama policíaco. La vocación trágica de Sastre elimina por principio toda comicidad, aun la mínima. Aunque en cierto momento los protagonistas sonrían, el espectador no sonríe" (6).

En este drama, En la red, la crítica advierte una modificación importante en el lenguaje teatral de Sastre, un lenguaje verdaderamente teatral, comunicativo: "se atiene a lo

concreto". Torrente considera desde este punto de vista, que es "la más lograda de las obras que se conoce de este autor, aunque no la de más altura. Como experiencia, representa un indudable avance".

II-4.2. Alfonso Paso (1921-1978).

Hijo de Antonio, Alfonso Paso nació y murió en Madrid. Es, según testimonio de Gonzalo Torrente Ballester, "uno de nuestros comediógrafos jóvenes de más talento, y acierta al insertarse en la tradición nacional de la tragicomedia o a lo Carlos Arniches -no porque lo imite, sino porque pertenece indiscutiblemente a esa escuela-, pero yerra al buscar la inspiración en otros modelos, y no porque sean malos o poco aconsejables, sino porque le llevan por caminos inadecuados a sus especiales dotes" (7).

Observador de tipos y costumbres y muy conocedor de la técnica teatral, entre sus muchas obras, de bastante éxito comercial y algunas de ellas llevadas al cine, destacan: Los pobrecitos (1957), que obtuvo el premio Carlos Arniches; Pregunta por Julio César (1960), Aurelia y sus hombres (1961), premio nacional de Teatro; El mejor mozo de España (1962), basada en la vida de Lope de Vega; Sosteniendo el tipo (1962), en la que se acreditó como actor; Neron-Paso (1969), tragedia y Ministro (1975), premio de novela Café Gijón. Colaboró el escritor asiduamente en los periódicos ABC y El Alcázar.

Alfonso Paso es considerado por la crítica como el autor más representativo y destacado del llamado <<teatro público>> que en su tiempo abastecía los escenarios madrileños. Como Alfonso Sastre, el señor Paso empezó sus actividades teatrales muy joven, "movido por el desacuerdo con el ambiente teatral español de posguerra y por la vocación de renovarlo". Dentro de la abundantísima producción teatral de Paso un importante sector al

que su autor llamó teatro <<social>>. No obstante, hay que reconocer que, salvo el propósito de escribir un teatro <<verdaderamente revolucionario>> y <<efectivo>> Paso ha cumplido tres de los objetivos que se propuso al escribir, y que Ruiz Ramón nos resume así:

"Hacer comedias para determinado teatro o compañías con público especial habituado a un género también especial.

Lograr que se me reconozcan un oficio, profesionalidad, mano en la pintura de tipos, creación de situaciones y ejecución de diálogo.

Pasar más allá de las escalofrantes cincuenta representaciones, acercarse lo más posible a las cien, tocarlas en último caso y, como consecuencia, hacer una media económica discreta, que no me aleje de los futuros planes de las empresas..." (8).

Otro importante sector del teatro de Paso está formado por el <<teatro policíaco>>, género muy en boga y muy abundante en el <<teatro público>> de posguerra en España. Su función es la que el propio autor señalaba en una de ellas: hacer pasar un buen rato. ¿Lo conseguirá? De todas formas, su primer estreno, No se dice adiós, sino hasta luego, comedia estrenada en el Infanta Beatriz el 13 de febrero de 1953, fue muy polémico. Hubo un duelo verbal muy amargo entre el señor Paso y el crítico Gonzalo Torrente Ballester. Esto fue la opinión de Torrente sobre la comedia recién estrenada:

"Creo que se debe atender a todo autor novel; pero los noveles pueden ser atendidos de dos maneras: como ellos desean y como les conviene. El señor Paso desearía probablemente que el estreno de su comedia fuese recibido con repique de campanas críticas. Si yo me sumase al apetecido jubileo, no sólo faltaría a lo que creo la verdad, sino que inferiría al novel autor un grave perjuicio...

La verdad me obliga a reconocer en el señor Paso dotes muy estimables de comediógrafos: sabe lo que se trae entre manos y tiene ingenio. Probablemente tiene también ambición, que es una virtud estupenda. No es tan seguro que tenga verdadera <<inquietud>> y que desee renovar el teatro. Aunque también es posible que ese deseo le haya diferido para más tarde. No se dice adiós, sino hasta luego es una comedia normal en vocación de <<obra de éxito>>. Está escrita con honradez y construída sin andamios ni muletas. Esto no quiere decir que esté -teatralmente- bien escrita ni que esté bien construída. Para teatro le sobra literatura y ¡todo un acto! -el tercero-. Entiendo aquí por literatura lo que suprimido no afectaría a la buena marcha y a la cabal inteligencia de la comedia, y también lo que un lector avezado rechazaría en un libro: esa ganga de adjetivos innecesarios, de frases innecesarias, de innecesaria <<filosofía>>. En cuanto al tercer acto, me atrevo a asegurar que en un principio esta comedia constaba de un solo y que fue ensanchada por voluntad del autor, añadiéndole al final toda una escena inútil. Reducido el tercer acto a dos minutos y reunidos con el resto de la comedia en un solo cuerpo, sin pausas ni entreactos, quedaría una pieza muy estimable. Ni original ni genial, pero estimable" (9).

Tres días después de publicarse la crítica del estreno de No se dice adiós... el propio autor contestó en las mismas columnas del mismo diario, ARRIBA, a Gonzalo Torrente Ballester en estos términos o, según la expresión del mismo Paso, en tres "aclaraciones":

"a- No se dice adiós, sino hasta luego fue pensada, desarrollada y escrita conforme a la extensión que ahora tiene. Si alguien <<se atreve a asegurar>> -lo cual, sin pruebas, es, en efecto, un atrevimiento- que la pieza en un principio constaba de un solo acto, se equivoca.

b- La alusión que el señor Torrente hace a mi <<puntadita>> contra la crítica se debe a un lamentable error que, gracias a Dios, no se produjo en el estreno, y, sin embargo, sí en la segunda representación. Tal frase, brevísima, por cierto, está tachada por mí, voluntariamente, cinco días antes del estreno, por considerarla innecesariamente agresiva, ya que toda la crítica me ha tratado benévola y elogiosamente, a excepción hecha del señor Torrente Ballester. Así, pues, no puedo ser responsable de que al actor que recitó esa frase en varios ensayos se le escapara en una función, cosa, por otra parte, bastante dispensable. Afirmo pues, que la frase en cuestión no consta en el libreto de apuntador de mi comedia y no se pronunció en su estreno ni en el resto de las representaciones, salvando, claro está, la mencionada.

c- Yo no esperaba <<un repique de campanas>> críticas para mi comedia por ser ésta la primera que estreno. Ni mucho menos lo deseaba. Tenía, simple y humildemente, mucho miedo. Todos se han portado conmigo cortés y generosamente, salvo el señor Torrente, del que, por otra parte, admito y medito cualquier advertencia <<crítica>> de las que me dedica. Es, sin embargo, enojoso que un crítico del talento y la personalidad del señor Torrente parta para mis reparos críticos de supuestos, sin base a la realidad, y de juicios <<a priori>> bastante osados, por cierto" (10).

A las tres aclaraciones del señor Paso, Torrente opuso tres "respuestas breves">> :

"a- Si la comedia No se dice adiós, sino hasta luego fue -como asegura su autor- <<pensada, desarrollada y escrita conforme a la extensión que ahora tiene>>, es un error de enfoque, porque la comedia <<no tiene tela>> más que para un acto y porque la naturaleza del tema lo exige. Pruebas: el segundo acto se inicia donde el primero ha

terminado, y como entre el segundo y el tercero no ha pasado nada, salvo la salida de escena de unos personajes, pudiera perfectamente el último acto arrancar de la escena final del segundo. Siendo así, los entreactos quedarían reducidos a pausas convencionales. Ahora bien: si el autor quiere, a modo de prueba, juntar los dos primeros actos en un solo y añadirle el tercero, reducido a dos minutos de duración, verá palpablemente que la comedia así resultante es mejor que la actual.

b- ¿Qué culpa tengo yo de que en actor haya dicho -o se le hayan escapado- palabras poco convenientes? He asistido a la representación del viernes por la tarde, y entonces < < las pronunció > > . Si la noche del estreno no estaba en el Infanta Beatriz, fue porque estaba en el Lara, donde también se estrenaba una comedia de un autor conocido. Y no es que haya preferido desdeñosamente el estreno del señor Paso; es que, hasta ahora el señor Calvo Sotelo es más importante, y un profesional de la crítica no puede -como periodista, y por mucha simpatía que sienta hacia los noveles-, no puede, digo, elegir según su inclinación, sino obedecer al director de su periódico. Lo único claro es que la < < puntadita > > contra la crítica no se dijo la noche del estreno y se dijo en la representación siguiente.

c- Yo no juzgo < < a priori > > , sino precisamente < < a posteriori > > , es decir, después de ver las comedias. Si la del señor Paso fue planeada y escrita en tres actos, y a mí me pareció que se trataba de una pieza en un acto, ampliada posteriormente para llenar tiempo canónico (para llenarlo escasamente, porque el viernes 13 de los corrientes entré en el Infanta Beatriz a las siete y cinco y salí a las nueve menos veinticinco, y los entreactos duraron diez minutos cada uno, con visible impaciencia del público), lo único que se prueba es mi poca perspicacia, casi como mi buena voluntad, puesto que, a través de una comedia defectuosa, quise ver una comedia sin defectos.

En cuanto a la <<cortesía y generosidad>> de otras críticas, no las niego; pero sí niego que la mía haya sido descortés. No entra en mis hábitos la grosería, y si el señor Paso me demuestra que he incurrido en ella me apresuraré a pedirle mil perdones. Pero no creo que llegue el caso" (11).

Después de esta obra primeriza y polémica, el señor Paso estrenó Veneno para mi marido, comedia que se representó en el mismo teatro que la anterior, el 30 de diciembre del mismo año. Fue muy reída y aplaudida por el público, influído -según advierte el crítico- "probablemente por el primor de la interpretación". Esta fue la impresión sobre la segunda y menos polémica comedia de Alfonso Paso:

"Las reflexiones sobre la vida y sobre el caso particular de las mujeres miradas y de los hombres mirones pertenecen a un tipo de teatro que admitía enclaves filosóficos y lecciones de economía política a dos veces. Pero la comedia de Alfonso Paso excluye por definición toda clase de enclaves. Hay, a mi juicio, una evidente contradicción entre su plan y desarrollo, que recuerdan a Jardiel Poncela, y el modo de estar escrita, benaventino a ratos, con chistes patrimoniales. Pero la existencia de contradicciones no supone contraste. El contraste existiría si la comedia abundase en expresiones e incluso en explosiones líricas. El contraste es un legítimo procedimiento artístico; la contradicción no lo es tanto. También lo es la exageración, pero cuando se juega por partida doble: como quien dice exageración en la trama, en las situaciones y en la expresión. A Paso le falta la última" (12).

El 6 de marzo de 1957, en el teatro de la Comedia fue estrenada una farsa tragicómica, ¡Lo siento, señor García!. Comedia que fue mucho aplaudida por el público.

"El primer acto de ¡Lo siento, señor García! pertenece a un excelente sainete dramático... Un primer acto lleno de gracia, de humanidad, de emoción, donde las cosas son llevadas al límite justo de elasticidad; donde, detrás de la apariencia, palpita una amarga sátira social...; y un segundo acto descoyuntado, con las exageraciones necesarias para que el público comprenda que aquello no es verdad; también con gracia, es lo cierto: una frase de Mercedes Muñoz Sampedro que fue muy aplaudida, es de lo más ingenioso que se ha oído este año en los escenarios madrileños; pero no la gracia ligada, sostenida del primer acto. Se debe sin embargo reconocer que este segundo acto discutible se sostiene porque los personajes centrales conservan la humanidad y porque el diálogo es bueno" (13).

El estreno de Catalina no es formal, farsa en dos actos, el 18 de marzo de 1958 en el María Guerrero fue diversamente acogido por el público. "Unos aplaudieron con entusiasmo, algunos espectadores se abstuvieron de aplaudir, otros sisearon y unos pocos intentaron meter el pie"... ¿Y la opinión del crítico?

"De los cuatro cuadros de que consta Catalina no es formal, los tres primeros son un modelo de habilidad, de construcción, y sólo al cuarto, bastante precipitado en su desarrollo, le sobra la grandilocuencia del final. Los personajes están muy bien vistos; algunos lo están magistralmente, y escenas como la final del primer acto son de mano maestra. Reconozcamos, además, alegría, sentido de humor, ingenio de buena calidad... Y si todo esto existe en Catalina..., si todo esto forma parte de las dotes de Alfonso Paso, ¿por qué empeñarse en estropear el conjunto con licencias tan inadmisibles como poner la palabra < <chacho> > en boca del emperador a todas las Rusias? Esa palabra y otras semejantes y frases del mismo jaez son lo que paralizó las manos de muchos espectadores, lo que movió

a otros al siseo y lo que obliga al crítico en conciencia estropear el éxito de la comedia con estas admoniciones, si es que una crítica admonitoria puede estropear un éxito" (14).

Comedias de mayor fortuna hubo, como por ejemplo Usted puede ser asesino, El cielo dentro de casa, La cornada o Rebelde.

Usted puede ser asesino, comedia en dos actos, fue estrenada en la Comedia el 27 de mayo de 1958, y obtuvo un "éxito resonante", según expresión de la crítica.

"La comedia de Paso hubiera alcanzado trescientas representaciones. Es una comedia policíaca perfectamente pensada, con su asesinato, su intriga, sus cabos bien atados, su desenlace lógico. Y, sobre todo, por obra de unos personajes y de unas situaciones, gracia, mucha gracia; gracia que nace legítimamente, que se sostiene por sí sola, sin necesidad de apoyarse en el retruécano, en el juego verbal ni casi en el chiste...

El público empezó a reír a poco de levantarse el telón y continuaba riendo por la calle del Príncipe. Y durante el intermedio todo el mundo decía: < < ¡Qué buen primer acto! Si el segundo no bajase... > > . Y como el segundo no bajó, sino que se mantuvo en el mismo tono y la misma altura, el autor y los intérpretes pudieron apuntarse un éxito resonante" (15).

Con idéntico éxito se estrenó en el Recoletos el juego cómico en dos actos, El cielo dentro de casa, el 13 de diciembre de 1957: "Cuatro personajes, cuatro cuadros, una situación muy traída y llevada (el triángulo) y muchas ganas de hacer, con estos ingredientes, algo que divierta... Y, a propósito de chistes, de alusiones y de ingeniosidades, las hay abundantemente y de la mejor calidad. Los tipos están muy bien trazados" (16).

En cuanto a Rebelde, la crítica la considera como la mejor de las comedias estrenadas por Alfonso Paso, y tuvo un gran éxito, una enorme afluencia de público al teatro de la Comedia donde se estrenó el 8 de febrero de 1962. Esta afluencia se explicó, no sólo por la fama del autor, sino también y sobre todo por la expectación que causó el nombre de Vicente Parra al frente del reparto. Al final de la representación, autor y actores fueron muy aplaudidos por un público "satisfecho y dispuesto a gritar <<¡bravo!>>, como gritó". Veamos ahora la valoración crítica de la obra:

"Rebelde no es una comedia original. Sus muchas piezas vienen acompañadas de clara genealogía literaria, desde el escenario en que se desarrolla la acción, a la figura del protagonista, que es un sueño humano en el que han incurrido muchos escritores, fuera y dentro del teatro. Si el hombre camina convoyado por la utopía y el desengaño, la figura de este <<rebelde>> coincide en sus líneas generales, con la figura utópica que cada cual ha trazado de sí mismo, con ese <<proyecto>> que la vida se ha encargado de destruir. Alfonso Paso nos invita a creer que la utopía de <<Jorge Campos>> no ha sido destruída todavía, y nos gasta la broma de terminar la comedia sin que sus perfiles se alteren lo más mínimo. Pase lo que pase en la comedia, ese final le confiese carácter idealista y optimista. Salimos pensando si nuestro anarquista logrará conservarse como es en las selvas de Guinea, y deseamos que así sea. Pero nos queda alguna duda.

Alrededor del amable <<rebelde>> agrupa Paso, en virtud de un principio de rigurosa simetría dado ya por el escenario, dos familias en perfecta contradicción y en situación semejante. Los personajes que las componen son concebidos y trazados en su tipicidad; su conducta dramática es igualmente típica; los rasgos que los definen los reducen a lo meramente sainetesco. En lo sainetesco se apoya lo que la comedia tiene de sátira social,

así como lo mejor de su comicidad -y hay una escena que es la más graciosa, probablemente, de todo el teatro de Paso. Con estos elementos, y con un diálogo eficazísimo, de gracia y agilidad, construye Paso el trasfondo satírico y moralizante de la obra. Hijos contra padres en una sociedad fastidiosa para todos" (17).

Contra todas las apariencias, La cornada, estrenada en el Lara el 14 de enero de 1960, no es un drama de toreros... sino la relación abstracta dominador-dominado, y la crítica lo reputa de "drama irreprochable".

Otros estrenos de Paso fueron: Papá se enfada por todo, comedia en dos actos (11-II-59); Tus parientes no te olvidan, comedia en dos actos (25-II-59); No hay novedad, doña Adela (Lara, 24-IV-59); La boda de la chica (María guerrero, 8-I-60); Cuidado con las personas formales (Alcázar, 19-I-60); El canto de la cigarra (Recoletos, 28-I-60); Preguntan por Julio César, comedia en dos actos y un prólogo (Goya, 18-II-60); Cosas de papá y mamá, comedia (Infanta Isabel, 8-IV-60); Por ejemplo, enamorarse, farsa musical escrita en colaboración con Montorio (Alcázar, 1-XII-60); El cardo y la malva, comedia (Recoletos, 6-XII-60); Cuatro y Ernesto (Alcázar, 28-IX-60); Retrato de boda, comedia (Comedia, 1-II-60); Cuando tú me necesites, comedia (Lara, 14-IV-61); Las buenas personas (Goya, 21-IX-61); Vamos a contar mentiras (Infanta Beatriz, 29-IX-61); Juegos para marido y mujer (Recoletos, 11-X-61); Como casarse en siete días, comedia en dos actos (Infanta Isabel, 18-I-62); Judith (Lara, 26-III-62) y Al final de la cuerda, comedia policíaca (Infanta Isabel, 23-IV-62).

II-4.3. José Antonio Giménez Arnáu (1912-1985).

Escritor y diplomático, nació Giménez Arnáu en Laredo y murió en Madrid. Ejerció el periodismo y desempeñó los cargos de director general de Comercio exterior y embajador en Nicaragua, Guatemala, Brasil, Portugal e Italia. También fue delegado permanente de España ante los organismos internacionales de la O.N.U. en Ginebra (1964-76). En 1976 fue nombrado director de la Escuela Diplomática. Autor de las novelas: Línea Siegfried (1940), La hija de Jano (1946), adaptada en 1955 al teatro; De pantalón largo, por la que obtuvo el premio nacional de la literatura Miguel de Cervantes (1952); Luna llena (1953); El canto del gallo (1954); La tierra prometida (1958) y El distinguido delegado (1970).

Entre sus obras teatrales figuran: Murió hace quince años, drama que obtuvo el premio Lope de Vega (1953); Clase única, comedia (1955); La cárcel sin puertas, drama (1958); El rey ha muerto, comedia (1960) y Alarma, comedia (1964). En 1979 publicó Memorias de memorias, autobiografía, y en 1981 estrenó la comedia Un hombre y dos retratos (1981).

Murió hace quince años fue estrenada en el Español, el 17 de abril de 1953. Y en menos de un mes, ya se representó su centésima vez en el escenario del mismo teatro Español, por lo cual podemos considerarla como una obra de éxito de público.

El tema es, en sus líneas generales, si no verdadero, al menos verosímil. Giménez Arnau ha elegido para su primera salida al escenario, algo que les duele entrañablemente a los españoles: el niño arrebatado por la revolución, llevado a Rusia, y que regresa a España como miembro activo del partido comunista, pero que por las condiciones de su regreso ha de enfrentarse con unas cuantas cosas importantes de las que hasta entonces había vivido

ignorante, e incluso enemigo: una familia, una tradición, una fe. ¿El comentario del crítico?

"El tema, como se ve, implica una situación polémica de la que es difícil evadirse. La situación de su personaje principal es, por sí misma, polémica y, por lo tanto, dramática. Pero puede el dramaturgo limitarse a la descripción objetiva del personaje y de la situación, o tomar parte a favor o en contra: entonces el drama incluye una tesis, y la dialéctica en que el personaje se ve envuelto es la dialéctica del autor... Una de las cosas que hay que elogiar sin reserva es su nobleza al no convertir en monstruos, caricaturas o abstracciones los enemigos políticos y polémicos que rodean al protagonista. Su pretensión de mantener dentro de la más estricta humanidad a los dos comunistas que en el drama aparecen con algún relieve -antagonista uno, personaje accidental el otro-; más aun, el haber hecho del uno un tipo duramente heroico, y del otro un sujeto noble hasta el sacrificio, indica una limpia honradez de propósito..." (18).

Torrente saluda en la obra la acción lineal sin remansos ni afluentes, la sobriedad de elementos y de personajes, la casi total carencia de <<discursos>> más o menos panfletarios, la busca de diálogo sencillo -no siempre conseguida- y la caracterización por obras, no por definiciones puestas en boca de otros personajes:

"Todo esto se apoya en una línea argumental que ha interesado al público, que lo ha hecho aplaudir, y que en algunos momentos lo ha emocionado".

Hay sin embargo, algunas impericias de novel, que señala el crítico:

"Alguna escena no termina donde debía, sino unos instantes después, con una frase de más que estropea el efecto: se anticipan o anuncian hechos que luego ocurren sin sorpresa. A lo largo del diálogo sobran algunas frases y conviene a otras una redacción más precisa,

o más sencilla. Si bien todo esto sea de poca importancia.

Otra cosa es la naturaleza claramente cinematográfica y narrativa de la obra. Obedece esto, no a los acontecimientos en sí, sino a su disposición y agrupamiento... Es muy difícil a un escritor novel sustraerse al influjo del cine y de las técnicas que de él proceden, y temas como el de Murió hace quince años exigen multiplicidad de escenarios. Pero lo cinematográfico de la obra afecta más a su estructura que a su apariencia. El autor ha pretendido exponer y desarrollar una historia, no aquellos de su momentos que tienen o deben tener mayor relieve dramático; así, la escasa atención prestada al cambio que se opera en el espíritu del protagonista, o, más bien, a lo que hay de profundo en este cambio. Hay, sí, una polémica interior; pero su expresión es teatral y poéticamente insuficiente. De ahí, quizá, el que los momentos que debieran ser hondamente emotivos no lo sean, y que lo sean, en cambio, otros de menor importancia" (19).

El drama tuvo franco éxito. Fue aplaudido al final de sus dos actos, y tres veces a lo largo de la representación. El señor Giménez Arnáu saludó al público con los intérpretes y el director de escena, Modesto Higuera, y dijo algunas palabras, transfiriendo a sus compañeros los aplausos que recibía. Con esta pieza, Modesto Higuera se presentó oficialmente como director de escena del teatro Español.

La segunda obra estrenada por nuestro joven dramaturgo es Carta a París, comedia en tres actos, en el Alcázar, el 12 de noviembre del mismo año. Murió hace quince años trataba un tema cercano a nosotros; pero en cierto modo, accidental y de valor pasajero. Comparada esta comedia con la anterior de su autor, advierte Torrente una mayor destreza técnica, un propósito claro de eliminar todos los elementos accesorios y reducir el tema a su línea fundamental.

Giménez Arnáu ha tratado en esta pieza, un tema humano de valor permanente. El balance de sus aciertos, según la crítica, supera al de sus errores, algunos de los cuales debe achacarse al deseo tan natural en un autor joven, de renovar técnicas y modos de expresión.

Así podemos resumir la impresión del crítico:

"...Se cuenta la historia mediante la alteración de dos acontecimientos paralelos que finalmente convergen. Ahora bien: yo nunca he sido partidario de presentar reducida a fragmentos una unidad argumental, y me traicionaría a mí mismo si ocultase que es lo que menos me gusta de Carta a París. El procedimiento de <<secuencias>> -en este caso jugadas en contrapunto- es de gran resultado en el cine; casi me atrevo a decir es consustancial al cine, pero no es así en el teatro, aunque, como en este caso, lo exija el tema mismo de la comedia. Vale más, a mi juicio, forzar un poco la naturalidad del desarrollo, sacrificándola a la unidad, que es, a fin de cuentas, unidad de emoción. Y más cuando, como en este caso, no está técnicamente resuelto el problema de las pausas y apagones. Debiendo elogiar la dirección de Luca de Tena en su parte artística, no puedo hacerlo en este punto de las pausas, si bien es cierto que nada tiene que ver con la comedia y que tiene solución.

El primer acto resulta un poco largo y podría abreviarse sin afectar a la sustancia de la obra; quizá conviniese también alterar el orden de los dos últimos cuadros de este acto para que terminase con la decisión del personaje <<Luisa>>, primer momento verdaderamente dramático, que, así, cobraría mayor relieve. Están bien vistos los tipos, aunque no profundice en ellos, y el diálogo es de absoluta propiedad y corrección, aunque, puestos a pedir, yo le pediría mayor tensión poética" (20).

Con Clase única, comedia en seis cuadros, estrenada en el Reina Victoria el 29 de septiembre de 1955, Giménez Arnáu parece haber topado con su primer fracaso como comediógrafo. Más bien parece haber escrito una novela que una obra de teatro. "Las virtudes de la comedia no son, pues, dramáticas; su interés es el de un relato en que los elementos fundamentales se narran, no se desarrollan".

¿Cuál es el argumento de la comedia de Giménez Arnáu? ¿Qué opina el crítico de la obra estrenada?

El autor "ha metido en un barco de clase única a un grupo muy numeroso de personajes. Renunció a convertir la mayor parte de ellos en figuras de coro o elementos de un ambiente y quiso que cada uno vertiese su vida, dramática o ridícula, en breves intervenciones. El propósito es laudable; el resultado, no. Se quiera o no, a los pocos minutos de levantarse el telón, los personajes cobran jerarquía; unos nos interesan más, otros menos y otros nada. Y cada vez que hablan los menos interesantes sentimos que nos roba tiempo de acción de los protagonistas. En este tiempo de acción, cada uno debe desplegar su carácter; pero siendo tantos necesitaría cada uno de ellos la extensión de un drama para que el espectador se enterase de quién era, cómo era y por qué obraba así. Al limitar las intervenciones a momentos yuxtapuestos, cada uno se reduce a un solo motivo, a un solo rasgo, a un <<tic>> insuficiente, y -lo que es peor- nos parece que cada cual obra y se mueve caprichosamente. Item más, esta escasez de tiempo dedicado a los protagonistas, nos obliga a escuchar síntesis biográficas expuestas en forma de cuento; y esto, que al principio sería justificado, en la última parte de la comedia no lo es. Una de las leyes dramáticas menos elásticas se refiere a la construcción: dice el lugar que debe ocupar cada elemento, el

momento en que tal cosa debe decirse o hacerse. Sabemos al final del cuarto cuadro cómo es Clara y lo que le ha pasado; lo sabemos de Guillermo en el quinto cuadro.

Otra ley invulnerable prescribe que los personajes no han de ser explicados sino que el significado, el sentido de cada uno ha de caer por su propio peso, ha de deducirse de su conducta, operación que se brinda siempre al buen sentido del espectador, quien por otra parte no necesita formularlo en palabras, sino sentirlo. El médico de a bordo, no sólo explica los personajes sino que al final, nos aclara cuál es la lección y la tesis de la comedia. Y lo bueno del caso es que aquellos que más nos interesaría conocer, por ejemplo, ese marido empeñado en descubrir las condiciones morales de una pasarela, permanecen inexplicables...

Por último, el espectador sale convencido de que este banco, interrumpido en su viaje, obligado a volver atrás por razones policíacas continúa luego su ruta normalmente por voluntad del autor. Las razones que se dan amén de extrínsecas no son convincentes..." (21).

Menos mal, después de este desafortunado tropiezo de Giménez Arnáu, el público pudo asistir a un estreno de mayor y mejor acierto: La cárcel sin puertas, drama en tres actos, estrenado en el Alcázar el 23 de abril de 1958. La acogida fue francamente buena, advirtió la crítica.

"No cabe duda que el asunto de esta obra del señor Giménez Arnáu tiene nervio dramático y que al terminar su representación hay que reconocer como exacta la calificación dada por el autor. Casi, diríamos hasta que se trata, en fin de cuentas, de una auténtica tragedia ocasionada por el estallido del estado obsesivo creciente en el ánimo del protagonista. Precisamente en ese <<crescendo>> está el principal acierto, tanto en el aspecto del estudio psicológico del personaje como en el mensaje teatral. Resulta justificado el desenlace

y su clima preparatorio, aunque se adivine algo de lo que va a pasar justamente en el momento en que uno de los personajes explica el verdadero alcance del título, deshaciendo el equívoco que el acto anterior había podido sembrar el proyecto de construcción de un edificio que diera la sensación de una auténtica cárcel, pero sin puertas.

Ese instante de la obra marca cabalmente el desnivel existente entre los dos primeros actos y el tercero, en cuyo primer cuadro está la frase pronunciada por el sacerdote que llama cárcel sin puertas a la locura. Afortunadamente, el desnivel es para levantar la obra, que aunque hasta ese instante tiene muchos aciertos de situaciones, frase e intensión sugerente, va apareciendo excesivamente convencional tanto en las reacciones de los personajes como en la mera arquitectura teatral. Para mayor fortuna, el pulso con que está llevado el drama hasta el final deshace un poco esa apariencia de convencionalismo, y al hacer un recuento de todo el planteamiento anterior se explica un poco más las cosas, al menos en el aspecto argumental" (22).

De una manera general, pues, podemos decir que el autor novel Antonio Giménez Arnáu ha empezado con el buen pie en esta difícil carrera de dramaturgo, en un momento en que el teatro español está debatiéndose como un diablo para salir de los baches donde se encuentra metido desde hace ya mucho tiempo. Sin embargo, es una lucha larga y trabajosa, que necesita empeño y sacrificio, y, como todo novel, ha de seguir cultivando el género, mejorando su obra, tomando por su cuenta y con mucha seriedad los críticos objetivos que se le hacen a cada estreno, si realmente tiene ambición literaria y quiere que le cuenten entre los grandes.

II-4.4. Edgar Neville (1889-1967).

Diplomático, escritor y director cinematográfico, Edgar Neville nació y murió en Madrid. A partir de 1920, escribió artículos, cuentos y novelas cortas en periódicos y revistas, y de 1927 a 1931, estuvo en Hollywood para imponerse en las tareas cinematográficas. Obras: La familia de Mínguez (1956) y La piedrecita angular (1957), novelas; Veinte añitos (1954), Prohibido en otoño y Alta fidelidad (1957), La vida en un hilo (1959), Rapto (1960) y La extraña noche de bodas (1963), comedias; Mi España particular, guía gastronómica (1957); La borrasca (1964), versos; El día más largo de monsieur Marcel, relatos (1965) y las películas: Frente de Madrid (1940), Correo de Indias (1943), El marqués de Salamanca (1948), El último caballo (1950), Duende y misterio del flamenco (1952), La ironía (1954), El baile (1959) y Mi calle (1960).

Entre sus últimas obras hay que citar la comedia Adelita, continuación de El baile y Mar a fondo (1964), versos.

Las obras de Edgar Neville han alcanzado éxito estimable de público y de crítica. La mayoría de ellas son < <piezas bonitas con bellos e ingeniosos diálogos> > .

Veinte añitos, comedia en tres actos, fue estrenada en la Comedia el 9 de febrero de 1954, y fue aplaudida "con entusiasmo al final del primer acto, y con menos unanimidad en los otros actos". Ésta fue la impresión crítica de Torrente sobre el estreno de Neville:

"En esta comedia, Edgar Neville ha escrito un primer acto dividido, prometedor, irreprochable; la chica de quien el protagonista anda enamorado es también prometedora: tanto, que el protagonista cae en la tentación y recobra la juventud por un precio módico; pero lo curioso es que también la recobra su mujer.

Hay en esta comedia un diálogo de calidad, salpicado de gracia limpia; este diálogo que, antiteatralmente, se prolonga al final de la comedia... Al segundo acto le faltan acciones, o acción, en singular. Prolonga una situación en una escena casi única perfectamente prevista. Uno se pregunta si para sólo esto han comprado la juventud. Se ve venir, en el tercero, el retorno a la vejez; pero uno espera que los protagonistas la apetezcan por motivos nacidos de su misma situación: eso sería incluso hermoso. Pero sucede que el criado viejo tiene a su anciana mujer enferma, y es eso lo que les empuja a recobrar las canas. A partir de este instante la comedia ha terminado, y todas las restantes intervenciones, todas las hermosas cosas que los personajes se dicen, están, teatralmente, de más" (23).

Años antes (el 26 de setiembre de 1952) estrenaba Neville en la Comedia una comedia en tres actos, El baile, que la crítica consideró como "la primera comedia << europea >> estrenada en Madrid en lo que va de la temporada". La comedia tuvo un franco éxito, sin ninguna reserva. El telón se alzó infinidad de veces... Con lo que su triunfo no cabe ninguna duda. Esto fue la opinión de Torrente:

"A la luz del segundo acto, a la luz del tercero, el primero resulta endeble, bastante francés, sin profundidad, el más ingenioso de todos y el menos humano. Hay, además, una diferencia estilística considerable, evidente. Tuviera la comedia otro primer acto y no vacilaría en proclamarla lo mejor visto en los últimos diez años, sin excluir a nadie. Con ese primer acto, sólo es << de lo mejor >>. Pero, por fortuna, la comedia se crece a partir del segundo acto -cuya primera escena es un poco larga- y culmina en un tercero marginal, habilísimo, verdaderamente ejemplar en este país donde los terceros actos semejan subidas al Monte Calvario; donde los temas se arrastran lánguidamente o se apoyan en muletas

quebradizas.

Por su estructura, los actos segundo y tercero pertenecen a ese estilo constructivo tan común en la comedia inglesa moderna. Lo cual, desde mi punto de vista, no es un defecto" (24).

Adelita, continuación natural de El baile como ya anunciamos, fue estrenada en el mismo coliseo que las precedentes, el 14 de enero de 1955. Comedia cuya interpretación fue un primor, Adelita fue diversamente saludada al final de los tres actos: el primero y el último fueron aplaudidos con más entusiasmo y reiteración que el segundo, en cuyo final se escucharon algunos siseos. Sin embargo la crítica considera la comedia como muy divertida y entretenida, bien dosificados el humor y el sentimiento, con una ejemplar interpretación de Conchita Montes.

"Esta Adelita de que tratamos no es, como en la canción, soldadera de Pancho Villa, ni sus hazañas tienen música, ni llega a irse con otro. Pero si no se va, y la canción sí, es porque ésta, la de la comedia, dispone de una adorable pareja de ángeles tutelares, en forma de viejos salados, que en los momentos difíciles la aconsejan y hasta se mueren, para que los resultados sentimentales de esta determinación, aliada a un viaje por Italia y a una mentirijilla sobre los lepidópteros, eviten la ruptura final entre un pobre chico aficionado al trabajo y una mujer adorable -huelga advertir que es Adelita, la de la comedia- que vive, se mueve, ama y sueña entre la tierra y la luna. Uno de los ángeles tutelares, el abuelo, que responde al suave nombre de Pedrito, habla mucho, expresa con bastante gracia- ideas generales, a veces nos parece estar oyendo a un personaje de Benavente, lo cual no tiene mucho de extraño, ya que el tal don Pedro pertenece por derecho de nacimiento a la generación del 98, es seguro que en su juventud haya aplaudido verbigracia, El collar de estrellas. Esta su afición a

generalizar imprime a sus intervenciones cierta lentitud que se acusa hacia la mitad del segundo acto y en la primera parte del tercero. Quizá por contagio del abuelo, o por fidelidad a la tradición y a la casa -se conocen en seguida las casas donde se habló mucho-, en Adelita predomina la conversación sobre la acción, que no pasa de puro pretexto para decir cosas divertidas, ingeniosas. Hay dos o tres momentos verdaderamente teatrales: el final del segundo acto, el momento en que -en el tercero- el marido de Adelita encuentra un guante gris, las escenas finales del tercer acto y las escenas anteriores en que se abre una puerta al otro mundo.

La presencia de <<La mujer gris>> recuerda a un personaje, también con guantes, del Orfeo, de Cocteau. Una y otra hacen lo mismo; ésta, de modo menos terrible, más humano: se explica uno que <<Julián>> se marche enamorado de ella. Los dos tipos masculinos que aman a Adelita no tienen nada que ver con Cocteau: ya sabemos que las mujeres suelen ser injustas con ellos. Primero, con el mundo cuyas virtudes desconocen; luego, con el otro, cuyos defectos no estiman bastante. El viejo de las ideas generales atina con el consejo: el modo de evitar la catástrofe es recomendar al marido que adquiera los defectos del rival. Esperamos que, pasado el lujo riguroso, tendrán ocasión de hacerlo en su viaje por Italia" (25).

Cambio de ambiente y vuelta a Madrid, con la comedia madrileña, Prohibido en otoño, estrenada en el Lara el 14 de noviembre de 1957. Comedia de una construcción y una trama muy sencillas, con una interpretación excelente, Prohibido en otoño fue acogida con muchos y calurosos aplausos.

"Edgar Neville aborda en esta comedia un ambiente y un tipo de diálogo ausentes

hasta ahora de su teatro. Y ante el temor de que su obra sea tomada por sainete, explica que se trata de una comedia madrileña.

Lo mejor de la comedia es el diálogo. Con nada y diálogo está construída, y el diálogo basta para prender la atención del espectador y retenerle. Hay también cierta inquietud por saber la tesis, o más bien consejo, que se desprende del resultado" (26).

No obstante hubo algunas objeciones destacadas por la crítica, y se refieren a "ciertas reminiscencias que Neville hubiera podido evitar. Por ejemplo, una escena del segundo acto, perfectamente lograda, pero que no deja de ser eco de otra muy conocida; un eco con acento madrileño y referencias al < < ¡Ven y ven! > > " (27).

Rapto, comedia en tres actos, fue estrenada en el Alcázar el 1 de abril de 1960. Es una obra regular según podemos observar en la crítica. Es la nueva versión de El viejo y la niña que Neville ha escrito a modo de homenaje al centenario de nicolás Fernández de Moratín.

"El tema del viejo y la niña es de los que gusta tratar de cuando en cuando, porque cada generación trae puntos de vista nuevos, y hoy en día, con tantos adelantos, es bastante verosímil llegar a una solución correcta, aunque a la inversa de la tradicional. En la comedia de Neville gana el viejo -es decir, el maduro: la palabra viejo está cayendo en desuso-, y todos los que ya somos maduros le agradecemos infinitamente su público partidismo, así como los buenos consejos que, en nuestra defensa, se desprenden de la comedia. La cual ha tenido la enorme fortuna de ser irreprochablemente interpretada, con lo que unas veces los defectos se palían o borran, y otras, se ponen de relieve. Así, por ejemplo, si Amparito Baró

no fuese una dama joven extraordinaria, las reiteradas hubieran pasado inadvertidas. Pero Amparo Baró no hay manera de que pase inadvertida, y entonces la gente va y advierte que la escena es totalmente innecesaria. Dicho esto de una comedia de amor y poesía, demuestra que la cantidad de poesía y amor puestos en solfa por el ingenioso y admirado Neville no fueron, esta vez, suficientes, ni siquiera combinados con el también viejo y eterno tema de padre e hijo enamorados de la misma mujer. A mi juicio, lo que le pasó a Neville fue que, a fuerza de querer evitar el conflicto, a fuerza de querer escamotear el drama (aunque la sangre no llegase al río), la materia le quedó corta" (28).

Edgar Neville aseguró también la dirección escénica de obras traducidas al español como, por ejemplo, Ninochtka, comedia francesa traducida por Conchita Montes (1951), Las Pirámides no muerden, comedia inglesa de Patrick Johnson, traducida por la misma Conchita Montes (1951) y adaptó a la escena española una comedia del húngaro Ladislao Fodor, La chimenea y la luna (1954).

II-4.5. Luis Delgado Benavente (1915).

El joven dramaturgo Luis Delgado Benavente nació en Getafe. Ha escrito: Tres ventanas, Jacinta y Media hora antes, tragedia, que obtuvo el premio Lope de Vega, del Ayuntamiento de Madrid, en 1955. Premio Hucha de Oro de 1972 (cuentos), es autor asimismo del libro de narraciones El samovar hiere.

"Sus dramas le dieron cierta notoriedad entre los públicos universitarios de los años cincuenta, especialmente por la aparente novedad de su técnica constructiva, basada en la idea del tiempo reversible, puesta en moda en España por La plaza de Berkeley, de Balderston y

por algunos dramas de Priestley y de Thornton Wilder. Pero esta forma no encontraba en Jacinta ni en Tres ventanas un tema idóneo, pues éste pertenecía en realidad al viejo repertorio del melodrama, rural o ciudadano. Se trataba, en realidad, de un teatro de pretensión intelectual que con nuevo envase servía viejos contenidos" (29).

Jacinta, drama en tres actos, fue estrenado el 15 de febrero de 1955 en la Comedia, por la Compañía de Cámara y Ensayo, cuya misión primera es la de dar paso a obras y autores que, por lo que sea, no hallan cabida en los teatros corrientes.

Jacinta tuvo un éxito rotundo y la crítica vaticina a Delgado Benavente un importante porvenir. Lo que empuja Torrente a rogarle a Delgado Benavente que "olvide por un momento el frenesí de los aplausos que se le tributaron al final de los tres actos, sobre todo al final del tercero; que olvide metódicamente y por un ratito la emoción del triunfo, y piense, no en sus buenas cualidades, no en las virtudes de Jacinta -su fuerza dramática, la valentía de desarrollar un tema espinoso-, sino en dos circunstancias que no me atrevería a llamar defectos. Es la primera el tema: creo con firmeza que el tema en sí es un elemento secundario y de puro andamiaje, cuyo valor depende de la realización. Pero hay temas que sólo desde la altura más gigantesca pueden ser tratados, porque tomados más de cerca y sin las debidas precauciones asépticas contaminan. Cualquier escritor puede tratar un tema grandioso; sólo los más grandes pueden tomar como materia artística las zonas abyectas de la vida humana...

La segunda circunstancia sobre la que el autor debe meditar es su propia técnica. Jacinta invierte el orden temporal de los acontecimientos y coloca al final lo que normalmente iría al principio como causa o prólogo. Es la técnica de sacar el ovillo por el hilo, que, como

puro valor técnico, es de importancia secundaria, carece de novedad y más estorba que favorece la limpia exposición, el desnudo desarrollo de un conflicto que, en consecuencia, resulta fluctuante, pues no sabemos a ciencia cierta si es la duda del hijo o el incesto del padre el verdadero tema del drama" (29).

El 15 de julio de 1955, se le otorgó a Luis Delgado Benavente el Premio Lope de Vega. La Prensa le rindió homenaje en estas palabras:

"El premio Lope de Vega ha recaído este año en uno de los hombres más caracterizados del grupo de autores jóvenes que representan las nuevas tendencias en nuestro teatro. Luis Delgado Benavente escribe un teatro vigoroso en el que se concilian los temas trágicos del teatro clásico con la nobleza de la forma, la cuidada técnica y el aliento poético. Sus dos últimos dramas estrenados, Jacinta y Tres ventanas despertaron interés y pasión en el público y extensa atención de la crítica" (30).

Un año después del triunfo de Jacinta, su autor vuelve al escenario con Media hora antes, otro drama, en tres actos, estrenado en el Español (23-V-56), y fue acogido con nutridos aplausos. Muchos méritos tiene la obra. Sin embargo, hay algunas zonas de sombra en el drama.

¿Sus méritos?

"Media hora es una obra en la que destacan los valores técnicos; en que el autor se propone resolver un problema y lo consigue en la medida de su propósito. Lo ensayado hace años con Tres ventanas (31) -tres acciones simultáneas que concluyen en el mismo momento-, se repite en Media hora, con la novedad de que la trabazón entre las tres acciones es mucho

mayor, hasta el punto de que bien pudiera hablarse de exposición, nudo y desenlace, como en una pieza clásica. En este sentido, Media hora antes parece escrita con el fin de vencer una dificultad, de triunfar sobre un obstáculo. Ahora bien: por debajo de este problema técnico, hay un problema humano, un problema sustancialmente dramático, que se apunta al final del segundo acto, y que se expone con más detalle en el tercero. Cuando cae el telón, el espectador siente que el problema principal dura poco tiempo, que se ha atendido a cosas adjetivas y se ha concedido poco espacio a las sustantivas. Porque lo verdaderamente importante no es la victoria sobre una dificultad formal, sino el drama planteado entre el personaje <<Comandante>> y el personaje <<Pedro>>, que ocupa justamente el tercio central del tercer acto" (32).

Lo que le reprocha el crítico a la obra del señor Delgado Benavente, es que "ninguno de los actos anteriores alcanza la tensión y la hondura del tercero. Ninguno de los tipos que hasta entonces vemos nos interesa como el <<Comandante>> y su antagonista. Y salimos pensando que si el autor hubiera prescindido de lo que Media hora antes tiene de virtuosismo, y hubiera desarrollado, de manera normal, el verdadero conflicto, la obra hubiera sido un drama estupendo" (33).

II-4.6. Otros nombres.

Isabel Suárez de Deza, hermana del ya conocido dramaturgo Enrique Suárez de Deza, estrenó en el María Guerrero, el 31 de enero de 1952, un <<misterio en dos actos, un prólogo y epílogo>>, Buenas noches. El estreno fue acogido con muchos aplausos -los primeros aplausos que la autora recibió de su vida teatral- por el público, con unanimidad, salvo alguna discrepancia ruidosa al final del segundo acto. La opinión de la crítica también

discrepó de los aplausos del público. Torrente opina que Isabel Suárez de Deza "hubiera prescindido de romances y de símbolos, reduciéndola a la escueta realización del drama en su auténtica línea activa, y si no una pieza importante, a lo menos hubiera escrito una pieza considerable. Pero este intento de taracearla, siempre que hay ocasión, de metáforas fáciles, de versos ligeramente trasnochados, lo echa todo a perder." (34).

Con el mayor respeto debido a su autora, la crítica reconoce, sin embargo, todo el mérito de Buenas noches en que la señorita Suárez de Deza manifiesta una intención de novedad y altura plausibles..., en que son reales sus dotes constructivas y su facilidad para dialogar.

Otro novel cuya obra merece nuestra atención y respeto es Jaime de Armiñán, Premio Lope de Vega 1956, que estrenó en el Español una comedia, en tres actos, el 27 de marzo de 1957: Nuestro fantasma. En cierto modo, Jaime de Armiñán es uno de los más afortunados de los jóvenes autores. En 1953 alcanzó el Premio Calderón de la Barca con su comedia Eva sin manzana; en 1956 obtuvo el Premio Lope de Vega con esta que fue estrenada en el Español; otras dos obras suyas, Sinfonía acabada y Amanece a cualquier hora, han sido estrenadas en el teatro de la Comedia, en sesión de Cámara, y en el Kursaal, de San Sebastián, respectivamente.

La obra fue enjuiciada negativamente por la crítica teatral:

"El intento que fue estrenado en el teatro Español no puede ser considerado, desgraciadamente, como la señal de llegada de un nuevo autor. Nuestro fantasma no pasa de ser un conato, una tentativa, de comedia, frustrada en sus elementos esenciales. El autor escribió la comedia entre otras cosas, para convencernos de que los hombres, cuando

pretenden ignorar a la mujer, acaban, sin excepción, enamorándose de la idea de la mujer. Siempre hay una mujer de por medio y cuando no queremos verla con los ojos físicos, la vemos con los alucinados ojos de la imaginación. La idea no es nueva, y está ya bastante manoseada; tampoco es idea a propósito para ser desarrollada al través de seres humanos enraizados en el tiempo en que nos ha tocado vivir.

Su autor sabiéndolo o sin saberlo, se ha apartado de este camino y ha escrito una comedia en la que se mueven personajes de desigual catadura sin otra misión y destino que la de enredar en sus frases algún dicho gracioso o alusivo y obsesionarse con la presencia entre ellos de un fantasma. Para esto ha tenido que acudir al recurso de reunirlos en una casa para hombres solos, especie de < <república> > masculina de la cual están desterradas las mujeres, como los poetas de la de Platón" (35).

Cabe recordar que por parte del público, la buena disposición existía en un gran sector; en otro sector existía una vocación decidida a la repulsa. ¿Será porque en los premios teatrales hay siempre un autor premiado y muchos desestimados?

NOTAS.

(1) Francisco Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX, Ed. Cátedra, Madrid, 1986, pp. 298-300.

(2) ARRIBA, 18-IX-54.

(3) *Ibidem*.

(4) *Ibidem*.

(5) *Ibidem*, 1-XI-57.

(6) .. 10-III-61.

(7) .. 7-III-57.

(8) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 425.

(9) ARRIBA, 14-II-53.

(10) .. 17-II-53.

(11) *Ibidem*.

(12) *Ibidem*, 31-XII-53.

(13) .. 7-III-57.

(14) .. 19-III-58.

(15) .. 28-V-58.

(16) .. 14-XII-57.

(17) .. 9-II-62.

(18) .. 18-IV-53.

(19) *Ibidem*.

(20) .. 13-XI-53.

(21) .. 30-IX-55.

(22) .. 24-IV-58.

(23) ARRIBA, 10-II-54.

(24) .. 27-IX-52.

(25) .. 15-I-55.

(26) .. 15-XI-57.

(27) *Ibidem*.

(28) .. 2-IV-60.

(29) .. 16-II-55.

(30) .. 15-VII-55.

(31) Tres ventanas fue estrenada en 1952. Desgraciadamente, no hemos podido encontrar la reseña sobre el estreno en las páginas de ARRIBA.

(32) ARRIBA, 24-V-61.

(33) *Ibidem*.

(34) *Ibidem*, 1-II-52.

(35) .. 28-III-57.

CAPÍTULO TERCERO

EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN LOS AÑOS CINCUENTA

El teatro clásico español sigue por el mismo y glorioso rumbo de siempre. No hay una obra repuesta que no tenga los mismos éxitos tanto de público como de crítica, como en su primer día de estrenarse. Llámense Don Juan Tenorio, La dama boba, El anzuelo de Fenisa, La malcasada, Entre bobos anda el juego, La Celestina o El alcalde de Zalamea; llámese el autor José Zorrilla, Lope de Vega, Francisco Rojas Zorrilla, Fernando de Rojas o Calderón de la Barca, el resultado es siempre triunfante. Las salas se llenan y el público siempre sale complacido.

La inmortal obra universal de José Zorrilla, Don Juan Tenorio, una de las más grandes aportaciones españolas a la cultura universal, no falla nunca a la tradición de cada temporada. Sus reposiciones -que superan en número a todas las otras obras clásicas de su índole- coincidiendo la mayoría de las veces con el día de los Difuntos, hacen finalmente de ella una obra de Fiesta. Y, desde que se estrenó la obra de Zorrilla en Madrid, en el Teatro Príncipe, aquel 28 de marzo de 1844, con mucho éxito, mucho más de lo que había esperado su autor, hasta su consagración años más tarde, se sigue representando la obra con idéntico triunfo, y se sigue haciendo multitudes de versiones modernas de Don Juan Tenorio.

Entre 1951 y mediados de 1962, no se puede mencionar el número de veces que se repuso esta joya literaria en los coliseos madrileños (1).

Ahora veamos las otras piezas que tenemos seleccionadas sobre el teatro clásico español repuestas en los escenarios madrileños en aquellas temporadas.

Lope, como siempre, se sitúa por encima de todos, con tres obras muy celebradas:

La dama boba, El anzuelo de Fenisa y La malcasada.

Se repuso La dama boba en el María Guerrero, el 24 de marzo de 1951, bajo la dirección escénica de Luis Escobar y adaptación muy feliz de Huberto Pérez de la Ossa, "que han acreditado una vez más su talento profesional y su exquisito gusto", y que apuntaron uno de sus grandes triunfos. El público, verdaderamente entusiasmado, aplaudió en todos los finales de acto, alzándose el telón incontables veces... Según la crítica, Dama boba como la estrenada en aquella noche del 51 en el Español, acaso no se haya representado jamás:

"Pura delicia teatral, verdadero juego ingenioso y apasionante concebido por el máximo maestro del movimiento dramático y mejorado -en lo que cabe- con un criterio a la vez respetuoso y selectivo, que supo podar el texto de la inevitable ganga y reducir la serie de escenas yuxtapuestas en que consiste esencialmente nuestro teatro clásico a un conjunto orgánico, en que, unas situaciones traen naturalmente las otras y el conjunto fluye y se desarrolla sin el menor esfuerzo" (2).

La adaptación del original por Huberto Pérez de la Ossa, y la actuación ejemplar de los intérpretes han sido saludadas por Gonzalo Torrente Ballester, que ve en esta versión una comedia alegre, luminosa, que así "requería un escenario en que sus valores hallasen adecuada expresión plástica, resolviendo, al mismo tiempo, los problemas planteados por el movimiento escénico. Vicente y Carlos Cortezo acertaron con un escenario único montado sobre un fondo de tejados y torrecillas madrileñas, sin más interrupción que una breve visión del Prado exigida por el argumento. Sobre este fondo se mueven unas figuras vestidas con

gracia de línea y de color, inspiradas en modelos clásicos a los que se ha aligerado de rigidez. Sus movimientos, algunos tan difíciles como la escena del baile, muestran la maestría de la dirección escénica, en la que ni un solo fallo se ha deslizado.

No sería esto suficiente sin la interpretación. Elvira Noriega ha tenido una de sus mejores noches, y fue aplaudida en varias ocasiones, interrumpiendo la acción. No fue, sin embargo, su actuación de las que destacan sobre un fondo gris, o mediocre, o francamente imperfecto. El equilibrio del conjunto, la perfección de cada uno de los intérpretes en la dirección, en los movimientos, en los gestos, da la medida de lo que debe ser el arte escénico cuando no se sacrifica todo al lucimiento personal de unas primeras figuras... Pero el secreto del manejo eficaz y certero de tantos elementos corresponde a los directores del teatro, Luis Escobar y Pérez de la Ossa..." (3).

El 14 de mayo del mismo año -es decir menos de dos meses después de la triunfal reposición anterior- La dama Boba, versión Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, volvió al escenario del María Guerrero, reposición de la que dijo nuestro crítico Torrente:

"Es verdaderamente satisfactorio comprobar -una vez más, esto es lo cierto- la vitalidad, incluso la actualidad, de algunos clásicos. Es, al mismo tiempo, consolador, aunque nuestro consuelo incluya un ligero matiz, desesperante: porque los clásicos, estos precisamente que pueden representarse con éxito, han perdido su fundamental carácter de ejemplo y guía. ¿Qué será nuestro actual teatro si alguien, con talento y gracia, escribiera comedias como La dama boba? Quiero decir con el mismo espíritu, con idéntica actitud juguetona ante el tema; si se quiere, con la misma superficialidad, pero conservando ese sentido de la diversión espectacular que Lope tuvo tan profundamente y que parece perdido

sin remedio en este meridiano. Pienso que la conservación de estas virtudes evitaría a los críticos ciertos sinsabores que amenazan con perjudicar seriamente la normalidad de sus procesos digestivos.

Todo viene a cuento de la centésima representación de La dama boba, que resulta la comedia más moderna de cuantas se representasen en los teatros madrileños" (4).

El 3 de marzo de 1961 -es decir una década después de la reposición exitosa de La dama boba- el María Guerrero repuso con mucho éxito otra comedia del Fénix español: El anzuelo de Fenisa, inspirada en un cuento de Bocaccio, refundida por Juan Germán Schröder, dirigida por José Luis Alonso e interpretada por Carmen Bernardos, José María Seone, María Luisa Hermosa, Pepita C. Velázquez, José María Cuadrado, Matilde Calvo, Miguel Angel, Andrés Magdaleno, María Luisa Ponte, Antonio Ferrandis, Lola Cardona, Joaquín Molina, Enrique Araoz y Manuel Andrés. Bocetos de figurines y decorados de Rafael Richart, realizados por Manuel López, Encarnación y Peris.

La representación fue considerada por la crítica como un gran acierto y un rotundo éxito:

"El anzuelo de Fenisa, respetuosa y sabiamente refundida por J. G. Schröder, ha sido representada bajo las órdenes de un extraordinario director de escena. Todos los momentos de la representación, desde la oscuridad total del comienzo hasta el cuadro final, a la hora de recoger la abundante cosecha de entusiasmados aplausos, revelan y manifiestan la presencia de una dirección excepcional. José Luis Alonso ha tomado entre sus manos esta comedia de Lope, viva y difícil, sencilla y complicada, y ha puesto a su servicio todos los elementos de la escena; y ello lo ha hecho con el mayor cuidado, con la medida justa, con

el ritmo preciso. El secreto es sencillo, y ahí queda a disposición de quien quiera recogerlo. Lógrese que los actores digan el verso con el énfasis suficiente y con la necesaria naturalidad y fluidez; escójanse unos decorados en los que se concilien la ligereza, la belleza, el ambiente adecuado e incluso la facilidad de manejo para la rápida sucesión de cuadros; seleccionénse unos vestidos que <<vistan>> a los personajes hasta el punto justo, es decir, que no les disfracen, que no les agobien, que no les anulen; tómese la riquísima acción de Lope y désele ritmo; muévase a los personajes con su propio paso; facilítese ese ritmo y ese paso con los recursos técnicos imprescindibles, tan convencionales como sea menester (ese bacón que cae, esa pared que existe y que no existe); déjese que la música del verso de Lope suene en los oídos sin necesidad de subrayar censuras no de cortar los octasílabos; añádase unos sonos del siglo XVII. Déjese que el autor haga el resto" (5).

Nunca dos sin tres, suelen decir. Otra comedia de Lope fue repuesta por la Compañía del Teatro Popular Español en el Goya, el 7 de febrero de 1962. Se trata de La malcasada. Función dirigida por José Gordón, director de la compañía mencionada, y con motivo de la preparación de un viaje a América, y bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional, fue muy aplaudida por el público del Goya.

"La malcasada, de Lope, fue puesta en escena, con acierto de montaje y excelente interpretación. No es cosa de detenerse aquí en comedia tan excelente como conocida; pero no se puede por menos de repetir el elogio que la gracia, el donaire, la invención fertilísima, la elocuencia lírica y la malicia de Lope merecen. Comedia de tema resbaladizo en que no se sabe si es la audacia del poeta o su singular manera de tratar el tema lo más admirable. Puesta en escena hace algunos años por la compañía titular del María Guerrero, la hemos

visto esta vez con regocijo, como si de su estreno se tratase. El genioso don Manuel Machado ordenó las escenas lopescas y les dio, con acierto, la cohesión exigida por la sensibilidad moderna. Vaya en su memoria esta alabanza.

De los intérpretes, todos ellos acertados, debemos destacar los nombres de Hebe Donay, deliciosa dama; de Mary Leyva, de Charo Soriano, Manuel Gallardo, haciendo honor a su nombre; de Jaime Redondo, y los de José Sacristán y Alberto Bové, que compusieron un inimitable dúo de criados" (6).

Después tenemos a Francisco Rojas Zorrilla, a Fernando de Rojas y a Calderón de la Barca, con sus obras respectivas Entre bobos anda el juego, La Celestina y El alcalde de Zalamea.

Entre bobos anda el juego, comedia en tres acto, fue repuesta en el Español el 6 de diciembre de 1951, con una adaptación de José García Nieto y bajo la dirección escénica de Cayetano Luca de Tena. El público gustó de la comedia, rió sus chistes y situaciones cómicas y premió el trabajo interpretativo y la realización escénica con sus nutridos aplausos.

"Entre bobos... es una divertidísima comedia de enredo, con un buen tipo central y algunos ribetes de astracanada. Las raíces de don Pedro Muñoz Seca no andan muy lejos de esta comedia y otras de su clase. Está bien construída (mejor conforme avanza la acción) y medianamente versificada; la caracterización de los personajes, insistiendo en detalles superficiales, pero exacta. Se abusa un poco de las definiciones previas. El desenlace es lógico, pero decepcionante: la única persona que merecía ser feliz es don Lucas (aunque acaso su felicidad consista precisamente en no casarse con Isabel).

Cayetano Luca de Tena ha montado la comedia de modo extraño. Y no porque lo sean los decorados, todos excelentes y alguno, como el primero del tercer acto, excepcional; ni tampoco por los trajes, verdaderamente bellos, sino porque esta serie de aciertos van ligados por un error: esa carroza que aparece entre acto y acto o entre cuadro y cuadro, así como al final de la comedia. Se pretendió con ella, supongo, dar la sensación de movimiento, o mejor, de viaje. Pretensión innecesaria, influencia del cine que no exige la comedia.

Por lo demás, y salvo este pequeño lugar, la representación estuvo a la altura de lo acostumbrado en el Español, y algunos aspectos superó a lo conocido.

La interpretación fue interrumpida con aplausos en tres momentos y al final de todos los actos y cuadros. Dentro del buen tono general destacó Riquelme y desentonó Capilla. Guillermo Marín se creció a partir del segundo acto, y María Jesús Valdés culminó en la escena del descampado, así como Cándida Losada en la de Illescas" (7).

El 9 de mayo de 1957, con motivo de la inauguración del teatro Eslava, terminadas las obras de restauración que su antigua disposición planteaba, se repuso la tragicomedia de Fernando de Rojas, versión de Huberto de la Ossa, interpretada por Irene López Heredia, bajo la dirección escénica de Luis Escobar. El público manifestó franca y jubilosamente su entusiasmo al final de la obra, y los actores fueron aplaudidos y saludaron al final de la segunda parte. La realización ha sido considerada como muy buena; el conjunto de la interpretación ha sido de la mejor calidad.

Recordemos sin embargo, que Felipe Lluch representó La Celestina en le Español, hace cosa de casi dos décadas.

"El trabajo de Huberto Pérez de la Ossa aquí fue, ante todo, de adelgazamiento: en

el texto de La Celestina, junto a la prosa más fresca de todas las letras castellanas, junto a un lenguaje realista y popular, cuya riqueza de vocabulario sólo a la de Shakespeare puede ser comparada, hay abundancia de citas y de consideraciones morales y hasta filosóficas que, en versión teatral, estorbarían. Al mismo tiempo, aunque la crudeza expresiva se mantuvo sin una sola veladura, ciertos trámites de situación fueron abreviados por el qué dirán. El resultado es una pieza teatral de regulares dimensiones, parcialmente orientada hacia el relieve de la protagonista, en que, si la acción no es muy dinámica, las situaciones son eminentemente teatrales, y la fuerza poética y expresiva, inmensa. Muchas cosas hay que ver y considerar en esta Celestina, en que la novela y el teatro españoles tienen su raíz; grande es el arte con que el carácter de la protagonista está descrito; pero es el lenguaje lo que causa al espectador la mayor delicia. Sólo por escuchar perfectamente dicho este lenguaje castellano juvenil y maduro vale la pena de sentarse dos horas largas en una butaca del Eslava" (8).

La última obra clásica repuesta que estudiamos en este capítulo es El alcalde de Zalamea de Calderón, en el Español, el 12 de abril de 1952, en su versión original, interpretada por María Jesús Valdés, bajo la dirección escénica de Cayetano Luca de Tena. El público manifestó su complacencia aplaudiendo los decorados, algunos momentos de la interpretación y, con entusiasmo, el final de los tres actos.

Dos alicientes nos ofreció esta versión íntegra de El alcalde de Zalamea que se presentó en el Español, y que Gonzalo resume así:

"El primero, la integralidad de su texto, el primitivo orden de sus escenas, en una palabra, la presentación del drama según fue concebido por Calderón y representado en su tiempo... A la vista del texto original, sus novedades bastan para compensarnos de la fatiga

de tal relato o de tal reiteración. Importa, sobre todo, subrayar el interés de las escenas en que aparece el personaje <<Don Mendo>>, caricatura a todas luces de lo que posteriormente había de ser el nervio del teatro calderoniano: versión tirando a quijotesca, aunque sin grandeza, de los valores morales resumidos en la palabra <<hidalguía>>. No es cosa aquí de hacer pesquisas o de echarse a imaginar los motivos por los que Calderón, en su casi mocedad, se burló de lo que había de respetar y exaltar en su vejez. Y no es imposible que si alguna vez se averiguan, sean de orden moral o personal, en modo alguno estético.

El segundo aliciente reside en la originalidad interpretativa. Se buscó en ella, a mi ver, una finalidad al carácter de Pedro Crespo mayor de la acostumbrada. Al Pedro Crespo vociferante de la última tradición teatral, al que tantas noches de éxito debieron los maestros de la declamación, ha sustituido un aldeano cauto, nada espectacular, que grita cuando la situación lo hace menester, que apoya sus palabras y sus actos en certera desconfianza campesina. Tiene la desventaja de provocar en menor grado de lo corriente el entusiasmo del público, pero también la ventaja de una mayor concordancia en el texto, de una mayor autenticidad... " (9).

NOTAS.

(1) *Para las reposiciones y diferentes versiones de Don Juan Tenorio, remito a las carteleras a final de capítulos.*

(2) ARRIBA, 25-III-51.

(3) *Ibidem.*

(4) *Ibidem*, 15-V-51.

(5) .. 4-III-51.

(6) .. 8-II-62.

(7) .. 7-XII-51.

(8) .. 10-V-57.

(9) .. 13-IV-52.

CAPÍTULO CUARTO

EL TEATRO EXTRANJERO

Parece el teatro extranjero que ha tenido mayor cabida en los escenarios madrileños en la década de los años 50-60 que en años inmediatamente anteriores. A juzgar por un extenso número de obras traducidas, adaptadas o repuestas en los Teatros de Madrid, no cabe duda que ha triunfado mucho el teatro moderno extranjero en el repertorio español (o, mejor dicho, madrileño).

Viene en primer lugar el teatro europeo (francés, inglés e italiano), seguido del teatro norteamericano.

Entre el teatro francés, destaca el teatro de Jean Anouilh, con obras de éxito como Antígona, Medea (1952), Colombe (1953), El viajero sin equipaje (1953), Eurídice (1954) y Leocadia (1961). Le siguen Jacques Deval con sus obras La mujer de la juventud (1952), Esta noche en Samarcanda (1953), Juegos peligrosos (1956), Su primer beso (1958) y El comprador de horas (1959); Marcel Achard estrenó : Patate (1958) y La idiota (1961); André Roussin: Bobosse (1958) y El marido, la mujer y la muerte (1959); Jean Cocteau: Los padres terribles (1958); Gerard Savory: George & Margaret (1958); Jean Barnard Luc: El complejo de Filemón (1951); Albert Camus: El error (1955); Georges Neveux: Querella contra desconocido (1956); Julien Green: El enemigo (1956); Paul Claudel: El goce humano (1957); Jules Roy: El templario (1957); Maurette y Bolton: Anastasia (1957); Claude Magnier: Blas (1960), La cocina de los ángeles (1953), de Albert Husson.

El teatro inglés está representado por obras como ¿A qué hora volverás, querido? (1951), Esposa constante (1952) y Por encima de la vida (1953), de Somerset Maugham, la última escrita en colaboración con Bolton; Llama un inspector (1951) y Música en la noche (1953), de J. B. Priestley; Sonrisa de Gioconda (1951), de Aldous Huxley; Las Pirámides no muerden (1951), de Patrick Johnson; Cocktail Party de T. S. Eliot; El último beso de la señora Cheyney (1952), de Frederick Lonsdale; Dueto a dos manos (1952), de M. H. Bell; Volpone, el Magnífico (1953), de Ben Jonson; El amor de los cuatro coroneles (1953), de Peter Ustinov; Cuarto de estar (1954), de Graham Greene; Miss Mabel (1954), de Robert C. Sherriff; Juno y el pavo real (1955), de Sean O'Casey; La noche del 16 de enero (1957), de Ayn Rand y Requiem por una mujer (1957), de William Faulkner.

Las obras más representativas del teatro italiano en los coliseos madrileños son: El seductor (1952), Prisión de soledad (1953), Proceso de Jesús (1956) y Inquisición (1961), de Diego Fabri; Enrique IV (1958) y Vestir al desnudo (1961), de Luigi Pirandello; El armarito chino (1951), Buenas noches, Patricia y Dos docenas de rosas, de Aldo Benedetti; Legítima defensa (1953), de Paolo Levi; La torre sobre el gallinero (1954), de Vittorio Alvo; La Requisa (1955), de Curzio Malaparte; Esposa último modelo (1951), de Insausti y Malfatti, etc...

Más lejos de la Península y muy cerca de las letras españolas, el teatro norteamericano vertido al castellano. Entre las obras que desfilaron por los escenarios madrileños, podemos mentar: Camino real (1958), La gata sobre el tejado de cinc ardiente (1959) y Un tranvía llamado Deseo (1961), de Tennessee Williams; Todos eran mis hijos (1951), La muerte de

un viajante (1952) y Las brujas de Salem (1956), Panorama desde el puente (1958), de Arthur Miller; El deseo bajo los olmos (1954) y Anna Christie (1959), de Eugenio O'Neill; Ocho mujeres (1961), de Robert Thomas; Yo traigo la lluvia (1958), de Richard Nash; Brigada 21, de Sidney Kingsley; El momento de tu vida (1953), de William Saroyan, Té y simpatía (1957), de Robert A. Anderson; Requiem por una mujer (1957), de William Faulkner, etc...

Lo que más salta a la vista es la gran ausencia en el repertorio teatral del teatro clásico extranjero. Ni Shakespeare, que años antes hizo el regocijo de muchos aficionados madrileños, no viene casi a ponerse en toda esta década. Con lo que el teatro moderno ha triunfado mucho en detrimento del clásico.

IV-1. El teatro francés.

El teatro moderno y contemporáneo francés ha tenido en esta década de los cincuenta un éxito rotundo en el repertorio del teatro extranjero en Madrid. Obras celebradísimas y que lograron mucho éxito mundial fueron traducidas y estrenadas en Madrid, con gran afluencia de público y buena acogida -la mayoría de ellas-, de crítica. Los embajadores de este teatro triunfante se llaman Anouilh, Deval, Achard, Cocteau o Roussin...

Jean Anouilh es un maestro. De él, tenemos obras traducidas y representadas con mucho éxito. El teatro de Anouilh, como el de Sartre, como el de Camus, supone una concepción del mundo que es la corriente; más aún, que en los casos mentados es absolutamente personal. El señor Sartre ha tenido el buen acuerdo de pergeñar su sistema y exponerlo magistralmente en forma conceptual, de modo que sus dramas vengan a ser como

ilustraciones o ejemplos de su pensamiento. Pero el señor Anouilh no ha tenido esa precaución. Su pensamiento se transparenta aquí y allá, siempre de modo fragmentario e inconexo. La crítica resulta más difícil y el riesgo de equivocarse es mayor.

La primera obra estrenada a partir de 1952 es Medea, traducida por Antonio de Caro, interpretada por María-Pura Belderrain, bajo la dirección escénica de Antonio de Caro y Rafael Richart. El estreno se verificó en el Teatro de Arte, el 24 de marzo de 1952. Al parecer, el texto castellano de Caro adolece de varios galicismos demasiado evidentes y de algunas traslaciones impropias. Por lo demás, la versión es correcta. Lo son también decorados y figurines. ¿Y, qué dice la crítica de la obra esta de Anouilh?

"Medea... Una pieza más de Anouilh entre sus mujeres perversas, entre sus mujeres atormentadas, entre sus retratos de mujer pintados con violencia y crueldad. Inmensa esfuerzo mala que se levanta, como una roca negra, por encima del mediocre marido y héroe Jasón, conquistador del Vallocino.

Es una bella pieza esta Medea; es, al mismo tiempo, el resultado de la sencillez. Anouilh elige un momento, cima de una historia, y lo desarrolla sin prisa, dosificando el relato de los antecedentes, distribuyéndolos mezclados con el diálogo, como elemento orgánico de ellos, no como forzada exposición. La trama no puede ser más sencilla, más inactiva: Medea habla con la Nodriz; luego, con Creón; después -larga y densa escena-, con Jasón. Los personajes entran allí porque deben estar. Por último, Medea sacrifica a sus víctimas: Creón y Creusa, su hija; los propios hijos de Medea, y ella misma. Pero esta acción simplicísima no es importante, sino las palabras, cargadas de expresividad y de poesía; en algunos momentos, de verdadero acento trágico. Un análisis exigente preguntaría el por qué

de la maldad de Medea: su invocación a los dioses no puede satisfacernos... A Medea, Anouilh la ha dotado de grandeza; pero en los viejos textos griegos, tiene, además, nobleza. Sí. Es posible adivinar perfiles en la figura de Eurípides y, si se me apura, en la de Séneca" (1).

En el teatro Español, el 13 de enero de 1953, fue estrenada la versión española de Colombe, con el título de Colomba, traducida y dirigida por José Luis Alonso. Esta comedia, escrita por un maestro, que sabe al dedillo el teatro francés, y sin necesidad de inventar nada, juega habilidosamente con tipos y situaciones conocidas, sirviendo el juego con sus extraordinarios dones de dialogador.

En Colomba, "todos los personajes de la obra, salvo el de << Víctor >>, son tipos literarios, archiconvencionales, tratados y maltratados infinidad de veces, que Anouilh nos ofrece ahora fijados en caricatura definitiva. Su coincidencia en una ocasión concreta obedece a la voluntad del autor: no es dato de la realidad. El procedimiento para obtener la caricatura no es tanto la exageración de rasgos como la eliminación de elementos reales: extrayendo la sangre y la carne a los hombres vivos, fijando el resultado en rasgos típicos, se consiguen caricaturas literarias cuyo parecido con la realidad no va más allá de las caricaturas pintadas con el hombre que sirvió de modelo. Decir de Colomba que es la vida me parece una falsedad. Eso es precisamente lo que no es: la vida. Más bien se asemeja a una fotografía <<de apariencia>> hecha con lente deformante. En cierto modo, la estética del esperpento, aunque enfocada la realidad <<desde abajo>> .

Los momentos mejores de la obra son: la escena de << Madame Chérie >>, del primer acto, y toda la parte central del cuarto; el primero, como sátira de tipos; el segundo, como escena de la mejor calidad dramática" (2).

Después de estrenar Medea y Colomba, cualquier obra de Anouilh interesó al público de Madrid. No cabe duda que Anouilh es un gran dramaturgo. Por lo que sea, el autor de Colomba se ha convertido en un comediógrafo comercial. El 27 de noviembre de 1953, estrenó en Madrid un drama muy aplaudido por el público del Infanta Beatriz. Se trata de Un viajero sin equipaje. Este drama es... "una etapa inicial, un primer escalón, de ese tremendo problema moral que, expresado a su manera, constituye el tuétano dramático de este escritor. Quizá parezca un poco largo y quizá lo sea, pero hay en el segundo acto y en el tercero escenas estupendas, de gran calidad, que acreditan a un gran dramaturgo. Es un acierto la elección del tema -entonces no tan manoseado como ahora, que ya Giroudoux había dramatizado con talento-, pero me parece más acertado todavía la especial versión que del tema da Anouilh. En cambio, el final me parece insatisfactorio, aunque incluya la escena más inocente y alegre de toda la pieza. En conjunto, es un drama que hay que conocer, no sólo por sus cualidades intrínsecas, sino por lo que significa en la historia artística y espiritual de Anouilh" (3).

El teatro de Anouilh, como se puede observar, consiste fundamentalmente en un fantasma femenino rodeado de arquetipos. Varían éstos en cada comedia, pero el fantasma es siempre el mismo, en diversas hipóstasis y con diversa vestidura. Siempre habla bien, siempre dice cosas conmovedoras, a veces profundas, a veces poéticas. Y su palabra nos va desnudando la máscara de los arquetipos, hasta hacernos ver la cochambre que se oculta debajo de la apariencia; aunque a veces no haga falta, porque la cochambre queda a la vista. Suele asimismo suceder que frente al fantasma se levanta otro fantasma, de nombre y apariencia varonil, que ama y encuentra para su amor ciertas dificultades.

"Por esta vez -Eurídice-, aunque sea a través de la muerte, fantasma en fantasmas

convertidos, el amor triunfa. Es una bella idea, tan vieja como el hombre, sin embargo, tiene fe todavía, una fe renovadora por cada uno de los que nacen, por cada generación como si acabara de estrenarla. Pero lo que desea cada uno es que el amor triunfe del lado de acá" (4).

Aparte de esto, el señor Anouilh es un sapientísimo constructor de comedias. Como todos los constructores sapientísimos, tiene a veces sus fallos. Esta Eurídice, versión de Gómez de la Serna estrenada en sesión de Cámara el 10 de mayo del 54, "a la vuelta de su valioso diálogo, de tantas escenas admirables, resulta algo pesada. La virtud de la concentración, de la economía verbal, tan francesa, no la usa el autor en esta pieza. Es largo el primer acto y sobra el cuarto. Con la escena final hubiera bastado, sin tanta prolijidad dialéctica, sin repetir los trucos del personaje < <Padre> > " (5).

Leocadia, en versión original fue interpretada por Dany Robin y estrenada en la Zarzuela el 24 de enero del 61, delante de un público que subrayó con risas el ingenioso diálogo, e interrumpió con aplausos una escena y aplaudió calurosamente al final de las dos partes en que se dividió la obra.

Leocadia, en versión castellana fue estrenada en Madrid hace muchos años, y no está de más recordar la fastuosa interpretación de doña Adela Carboné en el papel de la < <Duquesa> >. Esta interpretación original fue, en su conjunto, calificada de excelente. Dany Robin unió a su belleza, gracilidad y dinamismo, una delicada voz perfectamente matizada. "Por lo que a la interpretación se refiere, salta a la vista el contraste entre los hábitos naturalistas de nuestros actores y la que pudiéramos llamar artificiosidad de los franceses. Artificiosidad, digo, sin el menor ánimo peyorativo, antes bien, como elogio y reconocimiento de la eficacia de una escuela y de un sistema de normas que pueden conducir a la frialdad, nunca a la corrupción. En cuanto al montaje, la localización de la fábula, su

situación en el año 1925, permiten, sin ser infiel al espíritu de la comedia, dar al ambiente, a los decorados, al modo de concebir los tipos, un matiz caricaturesco, un punto de exageración que está indudablemente de acuerdo con la intención de Anouilh al elegir como materia de su comedia un mundo sin vigencia histórica, casi sin vigencia social, si no es en el cajón de los ensueños de una modistilla. Esta alegría permite, por ejemplo, sacar un buen partido a decorados de papel en cuya disposición escénica colaboran los métodos teatrales de hace cuarenta años y de los más modernos" (6).

Notemos, a título informativo, que José Luis Alonso vertió también otra obra de Anouilh que se estrenó con éxito, La alondra. Se estrenó también en el Lara (el 2 de octubre del 53) la conocida <<pièce noire>> del mismo autor, La salvaje, traducida por Félix Ros: "La comedia, fuerte, gustó mucho y arrancó una gran ovación al caer el telón".

La obra de Jacques Deval también gustó mucho al público madrileño. La mujer de tu juventud fue traducida por José Luis Alonso y estrenada en el Infanta Beatriz el 11 de noviembre del 52, y fue muy aplaudida la comedia. De esta pieza, se deducen importantes consejos para los matrimonios. "Reza el primero: si quieres conservar a tu mujer, no colecciones sellos. Y el segundo: si quieres deshacerte de tu marido porque amas a otro, no se te ocurra envenenarlo personalmente, porque lo más seguro es que no te atrevas y lo echas todo a perder. Apurando la exégesis, podríamos hallar una tercera conclusión: si tienes un amigo joven que frecuenta tu casa, no dejes de espiarle, porque así descubrirás que pretende envenenarte en complicidad con tu mujer. De todas suertes, los consejos no son universales ni reversibles. Por ejemplo, puede suceder que el marido dé en coleccionar sellos para que la esposa deje de amarle en el momento de echar el veneno en la taza de té, y entonces se

quede la comedia sin tercer acto. O finalmente, que el marido llegue un minuto antes, cuando la esposa y el amigo hablan del perrito; y entonces no se entere de nada. Las posibilidades son tantas como los consejos, o quizás más..." (7).

¿Algún reparo?

La crítica lamenta la versión lenta del marido, con movimientos retardados; la versión lentísima y bastante claudicante de la esposa, una dirección escénica descaminada...

No tanto podemos decir de la dirección escénica de Luis Escobar en el estreno de Esta noche en Samarcanda, en el Reina Victoria, el 29 de mayo de 1953. La comedia, en tres actos, fue traducida por Luis Escobar y José Montero Alonso. El público aplaudió al final de los tres actos, saludando toda la compañía y los traductores. Esta noche en Samarcanda es una comedia que pudiéramos llamar de enunciado previo. Un personaje dice algo -en este caso, un cuento oriental-, y la comedia lo realiza luego, al modo que se desarrolla un tema musical.

El tema de la comedia es bastante misterioso y trascendente:

"El cuento en que se encierra pudiera servir de base a una teoría de la libertad humana. Es, pues, inútil añadir que puede sostener una tragedia. No lo es Esta noche..., porque sus personajes no son trágicos. Quizá porque los personajes no son más que elementos teatrales que el autor maneja para desarrollar una fábula que pudo alcanzar gran altura poética; pero que, en las manos de Jacques Deval se reduce a pura y entretenida habilidad. Jacques Deval sabe perfectamente su oficio. El modo de manejar sus elementos es irreprochable.

El tercer acto, un poco montado al aire es, sin embargo, el que suscita mayor emoción en el espectador. Es un acto verdaderamente dramático, en tanto que los dos primeros son

dos actos de comedia. Esta diferencia debió haberse acusado en el ritmo de la interpretación, que estimo lenta: es el único reparo que puedo poner a la dirección, por lo demás excelente" (8).

El 18 de mayo del 56, en el Infanta Isabel, fue estrenada otra comedia, también muy aplaudida, Juegos peligrosos, traducida por Antonio Cabo e interpretada por Analía Gadé, bajo la dirección escénica de Juan Carlos Thorry. De la comedia dijo Torrente:

"Si consideramos a esta comedia de Jacques Deval como un pretexto, más o menos divertido, para que se luzcan los actores, si sólo la consideramos como pretexto, toda benevolencia queda explicada. Así las intenciones, no hay inconveniente en reconocer que el primer acto es muy gracioso; el segundo, un poco menos, pero lo bastante para conservar el interés, y el tercero, puro pretexto, sin nada más.

Lo que hay que considerar es el trabajo de este grupo de actores, a los cuales, en conjunto, se debe reconocer algo que muchas veces hemos echado de menos: compenetración, elevada dignidad, ausencia de divismo..." (9).

El Lara estrenó el 3 de abril de 1958 Su primer beso, comedia en tres actos, vertida al castellano por José Luis Alonso e interpretada por Carmen Bernardos. Al público que aplaudió al final de los tres actos, le gustó esta comedia que Jacques Deval estrenó hace ya varios años.

"Es una comedia hábil, con dos actos bien contruídos y un tercer acto de buena calidad, pero que podía considerarse con independencia de los otros dos, ya que el problema principal se resuelve al final del segundo. Diálogo ágil, tipos bien dibujados, ingenio, frivolidad aparente, moralidad en la intención. El niño que no estudia y que gasta a sus

padres bromas pesadas, pero que, por amor a la madre, no sólo se corrige, sino que mete al padre (suavemente) en cintura... Y sin mojigatería, claro: el niño es un hombrecito, y cuando tiene que habérselas con una caucasiana, lo hace como un señor.

Así debían de ser las cosas por el 1620. En la segunda postguerra han cambiado un poco. Algo tuvo que pasar para que los jóvenes como Esteban se conviertan en < <jóvenes amargos> > y para que los conflictos entre padres e hijos tengan más dramático desarrollo y no tan feliz final.

En resumen: que la materia dramática de Su primer beso es superficial, y vista desde nuestra situación peca de frivolidad. No obstante, puede servir de enseñanza a muchos padres. A quien no creo que sirva de mucho es a los hijos de esos padres. Bien es cierto que no es un drama realista, sino de una comedia divertida y moral" (10).

El comprador de horas (< <Romancero> >), comedia adaptada a la escena española por José María Pemán, e interpretada por Miguel Moreno, Vicente Sangiovani, Sebastián Rosvera; dirección y montaje de Adolfo Marsillach, fue estrenada el 9 de octubre de 1959 en el Lara. La labor interpretativa de María Asquerino y de Adolfo Marsillach ha sido muy alabada por la crítica. El público aplaudió calurosamente los dos primeros actos, el tercero fue aplaudido en su final con entusiasmo.

Esta comedia de Deval, que en francés se titula, muy galanamente, Romancero, lleva en español el título < <ut supra> > más afortunado. Cuenta un sucedido bastante extraño, y lo cuenta con todas las de la ley, o más exactamente, con todas las del canon para que no quede ningún cabo suelto y no pueda meterle mano ningún perito en ortodoxias.

"Tiene de bueno que la historia se cuenta entera, sin exposición de antecedentes, y

tienen de malo, si esto puede ser malo, que el autor es muy hábil, que el adaptador lo es también y que la prolongada estancia de los protagonistas en escena se quiebra con la introducción de varias escenas adjetivas, como las de la gibosa o la de la prestamista, y algunas otras más adjetivas todavía puramente ambientales, que liman la aspereza a la situación, pero quitan vigor al drama. Como es una comedia destinada al gran público, una de esas comedias de las que casi se puede vaticinar el éxito los términos en la disputa se desarrolla son más bien llanos y paradójicamente, quizá para compensarnos de la llaneza, algunos personajes secundarios y la misma protagonista, hablan a veces un lenguaje levantado, de aparente impropiedad, pero cuya justificación haya que buscar en los efectos secundarios de la gracia que la hazaña del padre Ibarra hace caer copiosamente en el corazón de Rolanda.

No olvidemos, sin embargo, que toda conversión, por su misma naturaleza, puesto que implica cambio, es teatral. ¿Y quién duda de nuestra alegría cuando la pobre chica ha sido vencida y convertida por el impetuoso, por el indiscreto vasco? Los dos cuadros del último acto, más efectivos y efectistas, llegan también más directamente al público: los aplausos que los premiaron fueron más calurosos. Hay algunas frases acertadas, y en ellas se ve, como en toda la adaptación, la mano hábil de Pemán, quien, al final, pronunció unas palabras. El señor Deval, asistente al estreno, las escuchó entre los actores y, por ellos, recibió los aplausos. Fueron también aplaudido un mutis de Carmen López Lagar y un efecto escénico tan inesperado como sorprendente: la lluvia en el escenario" (11).

En cuanto a Marcel Achard, sus dos comedias, Patate y La idiota conocieron una acogida muy afortunada. Patate, comedia en tres actos, vertida y adaptada al español por Juan

Ignacio Luca de Tena, interpretada por Conchita Montes y dirigida escénicamente por Conrado Blanco, fue estrenada en el Lara el 6 de marzo de 1958. Se aplaudieron mucho los tres actos.

"Patate es una novedad. Debe de estar bien traducida, porque el diálogo suena bien, tiene ingenio, traduce fiel y exactamente los sentimientos de los personajes. Pero esto no es la única virtud evidente de Patate, ni la más importante. Ante todo es una comedia bien construída, con los elementos necesarios, con unidad de tiempo y acción, y casi de lugar; una comedia de caracteres y de situación -o, mejor, de caracteres en situación-, con un tipo central admirablemente trazado- tipo, por otra parte, nada episódico, puesto que León Rollo, francés de nuestros días, es de siempre... No así el otro carácter importante de la comedia, el de Alexa, que si no cede al de León en la perfección de su trazado, es, en cambio, actual y sólo actual. Lo cual no quiere decir que carezca de humanidad, sino sólo esta humanidad está vinculada a un momento histórico determinado.

Pero esto no importa gran cosa, porque, aunque la acción y la situación giran alrededor de Alexa, el eje de la comedia es León: un hombre en el que la bondad nativa pelea débilmente contra el resentimiento y el complejo de inferioridad que siente ante un amigo, que debía ser el antagonista (y lo es en apariencia), pero que sólo es la causa de que el antagonismo se desarrolle en el corazón del propio protagonista. León es uno de esos seres que no vencerán jamás, aunque tengan la victoria entre las manos, aunque el antagonista haya sido vencido.

La comedia, con un primer acto expositivo muy hábil, culmina en un segundo acto perfecto, que roza el melodrama pero que escapa de él a fuerza de humanidad y de perfección expresiva" (12).

Y La idiota, comedia vertida al castellano por Edgar Neville, fue calificado su estreno como uno de los éxitos más claros de la temporada. La comedia recibió una acogida muy positiva, más positiva aun que la obra anteriormente estrenada en el Lara. Fue muy aplaudida por un público que, complacido, prolongó la ovación final lo suficiente para que, con los intérpretes, tuvieran que salir a escena el director y el traductor. El estreno de La idiota se verificó en el Reina Victoria el 14 de diciembre de 1961. Analizada con desapasionamiento y cuidado, esta comedia de Marcel Achard presenta los ingredientes sólidos de las comedias policíacas, e incluso sus procedimientos técnicos. Y al crítico de interrogarse: "¿qué sucede, pues, para que La idiota no sea, propiamente hablando, una comedia policíaca?", antes de proponernos su opinión:

"Pues que esos ingredientes y esos procedimientos han sido esta vez manejados por un verdadero escritor, quiere esto decir por una persona a quien los personajes interesan más que los hechos. Se dice al principio de la comedia que el crimen de la calle de la Faisanderie es un crimen sin interés; lo sería en efecto si el autor no nos colocase ante una situación -por otra parte vulgar- en la que la supuesta criminal tiene ocasión de desplegar su personalidad y el modo exquisitamente artístico como están los pormenores del crimen y sus personajes secundarios. A todos ellos los ilumina la protagonista con su propia luz. Y, ¿quién es esta protagonista? ¿No es también ella terriblemente vulgar? El milagro del arte -que no tiene por qué ser genial- es despertar nuestro interés, incluso nuestro afecto, por personas que, en la realidad, dejaríamos pasar sin mover un dedo para conocerlas. La verdad es que no hay personajes vulgares; sólo hay autores vulgares que no aciertan a retratarlos.

Añádese a esto la perfección -muy francesa- con que la comedia está construída, y el excelente, ingenioso, a veces cínico diálogo, y la seguridad de trazos con que los personajes

secundarios quedan esbozados. Todo ello nos permite juzgar La idiota como ejemplo de comedia bien hecha. Una comedia clásica, naturalmente, pero llena de interés y humanidad; incluso de ternura" (13).

Otro dramaturgo, André Roussin, estrenó dos comedias de no menor éxito que los de sus compañeros. La primera es Bobosse, comedia en tres actos, adaptada por Alfredo Mata y Jaime Descallars, interpretada por Amparo Soler Leal. Dirección escénica de Adolfo Marsillach. Se estrenó en la Comedia, el 17 de diciembre de 1958, y fue reputada como "una excelente comedia de un género menor, un hábil juego teatral escrito por un hombre con ganas de confundir al público, una obra muy bien construída y muy graciosamente dialogada".

En cuanto a El marido, la mujer y la muerte, comedia en tres actos también, en versión y adaptación de Tono, fue estrenada también en la Comedia el 22 de setiembre del año siguiente. La adaptación fue juzgada como mala y la comedia, llena de picardía y de difícil transposición al castellano:

"Imagínese una chica que llega de París muy bien vestida, pero vestida de tal modo que puede perturbar la respetable modorra carpetovetónica. Como esta operación es de las más peligrosas y de mayor responsabilidad que pueden llevarse a cabo en el país, aunque sea con circulación, y la segunda, reexpedirla al lugar de origen. Pero sucede que aquí no hay chicas (quiero decir comedias, naturalmente) porque los autores indígenas hacen el vago y en los teatros hay demanda. ¿Qué se hace entonces? Pues cambiarla de traje. Dejarla como es, pero vestirla de otro modo. Y para vestirla se busca a un buen modista, a alguien que, sin que la cosa pierda, pueda sustituir la picardía por la comicidad. Tono, por ejemplo, que

siempre tiene gracia. Y Tono, va y le hace el traje a la medida. Y la chica sale al escenario de la Comedia y la gente ríe menos de lo esperado, y al final de los tres actos, los aplausos tienen que atravesar una espesa muralla de siseos. ¿Por qué? Porque lo que no puede hacer Tono es contenerse, medirse, acomodarse al original. Tono tenía que haber sembrado el diálogo de <<sus cosas>>. La comedia se prestaba. No lo hizo, o lo hizo con timidez. Sin la picardía original, sin la comicidad de Tono, la comedia se queda en una de esas comedias en cuya representación uno se pasa los tres actos esperando que lo gordo se produzca y lo gordo no se produce" (14).

Jean Cocteau estrenó un drama, Los padres terribles, versión de Arcadio Baquero, interpretado por Pepita Serrader, bajo la dirección artística de Modesto Higuera. Estrenó esta versión el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, el 12 de mayo de 1958.

"Los padres terribles es un excelente, interesante y desagradable drama. Estrenado hace bastantes años, llega, como siempre, tarde a Madrid; lo bastante tarde para que, sin ser una muestra del teatro más actual, pase por serlo. Sin embargo, en ciertos momentos de la representación llegué a pensar que lo que yo tenía por atrasado resultaba prematuro, a pesar de tratarse de una sesión de Cámara, a pesar de lo escogido del público.

Los padres terribles es una comedia bien hecha. A pesar de su apariencia literaria, a pesar de su vinculación al melodrama y al vodevil, a pesar de haber propuesto Cocteau <<encadenar lógicamente unas circunstancias ilógicas>>, la pieza no es sustancialmente nada de eso, sino que todo eso se pone en juego para que uno de los papeles, el de <<Ivonne>>, pueda desarrollarse a gusto. Ivonne es el eje del drama, es el drama mismo. Lo sería con otras circunstancias, con otra trama, con otro final. Lo sería sin drama, lo sería

si la pieza se hubiera quedado en vodevil. El modo de concebir la figura de Ivonne no obedece a motivos literarios ni estéticos. En la intuición y desarrollo de la figura, han influido razones profundas, que quizá hayan escapado al propio autor. Cocteau pintó ese tipo así porque le salió de las entrañas. Y la razón de que a pesar de todo la comedia no guste en España es la misma por lo que no gusta La casa de Bernarda Alba.

En la comedia se desarrolla un mito: por el procedimiento de sustituir una convención <<típica>> por un personaje singular y concreto, de sustituir <<la madre>> por Ivonne (o por Bernarda). Una y otra son personajes reales. Cuando los tipos y las convenciones se confrontan con la realidad suelen desvanecerse. En la realidad no hay tipos, sin individuos, singularidades humanas. A estas horas <<Ivonne>> será, por muchos espectadores, considerada como <<el tipo de la madre egoísta...>>" (15).

Muy interesante fue la obra de Albert Camus estrenada el 11 de noviembre de 1955, Le malentendu, traducida bajo el título de El error, versión de Guillermo de Torre, interpretada por Maritza Caballero. Escenografía de Eloy Moreno; dirección de González Vergel. Fue la interpretación calificada de muy buena, también la dirección de Vergel, aunque lenta. Todos los demás elementos escenográficos colaboraron muy eficazmente al éxito de la obra que fue aplaudida mucho por el público presente en el estreno, en sesión estrictamente privada. Fue el Pequeño Teatro <<Dido>> el que dio a conocer esta versión, muy pulcra y fiel de Le malentendu.

El error, con El mito de Sísifo, es quizá la más representativa de las obras de su autor, y lo que en ésta se expone, en aquella se pone dramáticamente. Dos cosas vienen aquí

juzgadas por la crítica: un pensamiento filosófico y una obra de arte.

"El error encierra un juicio tajante sobre la realidad y sobre la vida humana y su sentido como realidad suprema. El juicio es desolador: la vida humana -viene a decirse- carece de sentido, es absurda. No viene de ninguna parte ni va a alguna...

El error, como obra dramática, es típicamente francesa: predomina el diálogo sobre la acción; la intensidad se alcanza por la virtud de la palabra cargada de contenido; por la palabra, la situación cobría relieve y los personajes se definen y caracterizan. Camus es, ante todo, un artista de la palabra como medio de expresión intelectual. El patetismo de las escenas más intensas -dos del tercer acto singularmente- se alcanza tanto por la eficacia poética del verbo como por su contenido intelectual. No hay pasión, sino pensamiento puesto al rojo.

No son, pues, oportunos los modos habituales de juicio. Recuérdese además que el error no es obra realista, cuya lógica pueda ponerse de manifiesto mediante una comparación continuada con la realidad. Parece ser que está inspirada en un suceso real. En cualquier caso, las circunstancias del suceso han sido abandonadas, hasta el punto de ser abstracto y simbólico el carácter del drama. Momentos hay en que parecen humanos sus personajes, conocidos incluso, y con modelos literarios próximos. ¿No son, en momento, Madre e Hija dos versiones de lady Macbeth, la que empuja al crimen y la que sufre la desesperación de haberlo cometido? Una lady Macbeth, es cierto, en que los móviles de la ambición han cambiado mucho, en que el resplandor de la corona se sustituye por la luz del sol y su calor. Patética, de veras, esa muchacha hundida en el crimen sólo por huir a las nieblas que las rodean y vivir en un país donde las arenas de la playa abrasen los pies, más patética, acaso, la necesidad última que tiene de ese amor humano que su madre acaba por negarle.

Los efectos dramáticos están llevados con maestría. Sobre todo, esa figura muda, inventada y puesta allí solamente para decir que no al final. Ese <<no>> es el mayor efecto que es dado obtener a un intelectual. Siempre el <<no>> es más dramático que el <<sí>>, pero también es más fácil. Para que el <<sí>> tuviera el mismo efecto, haría falta, no un intelectual, sino un gran poeta. Albert Camus lo es" (16).

De indiscutible triunfo fue también el estreno de George & Margaret, comedia en tres actos de Gerard Savory, vertida al español por Javier Regás e interpretada por Amparo Soler Leal, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. El estreno ocurrió en la Comedia el 24 de octubre de 1958. Fue, como dijimos, un éxito rotundo, y, según palabras de Gonzalo Torrente Ballester, "hace bastante tiempo que no se registra en los teatros de Madrid un éxito como el alcanzado... en la Comedia por George & Margaret y por sus intérpretes. No son las veces que el telón se levanta, sino el modo de levantarse lo que da la verdadera medida del éxito; porque muchas veces es el telón el que tira de los aplausos. Pero esta vez fueron los aplausos los que tiraban del telón, los que lo hacían alzarse y mantenerse levantado. Éxito justo: es una de esas veces en que se está de acuerdo con el público, lo cual, contra lo que se piensa, resulta bastante grato" (17).

Sin embargo, al parecer, George & Margaret no es una comedia genial, ni una comedia extraordinaria, ni nada de eso. "Es una comedia buena y muy divertida. Una comedia *construída con los materiales necesarios, con una gran sencillez, con una gran honradez y con un talento y gracia*" (18).

El estreno de Blas, comedia de Claude Magnier, vertida al español por Ricardo Paseyro e interpretada por Susana Campos, con dirección de Alberto Closas, ha sido un éxito

tan grande, que Alberto Closas se vio precisado al final a dirigir la palabra al público de la Comedia, aquella noche del 18 de noviembre del 60. "Se aplaudieron todas las caídas de telón, se aplaudieron varios mutis y se rió constantemente".

"Blas es una comedia de enredo; más o menos como hubiera podido escribirla Vital Aza, aunque modernizada y con algunos hallazgos cómicos. Lo mejor, el primer acto. Como la gente rió absolutamente todas las situaciones, todos los chistes y todos los descoyuntamientos de la acción; como aceptó sin dificultad la inverosimilitud constante, hay que entenderlo como buena disposición del público para el teatro de Vital Aza modernizado" (19).

Otra obra de éxito es Chéri, de Colette, adaptada por L. Marchand, con versión española de Jaime Vigo. Fue estrenada en el María Guerrero el 16 de noviembre del 60 y, al final de la representación, todos los que en ella tomaron parte, recibieron los aplausos del público muy complacido.

Chéri, como su gemela Gigi, es de esas piezas que parecen llamadas a tener gran éxito de público. Y el conjunto que actúa en el Reina Victoria, con Eugenia Zúffoli y Vicente Parra a la cabeza, y la dirección de Luca de Tena, garantizan el éxito.

¿Qué es Chéri? "Una historia de la <<belle époque>>. Es decir, una historia de una época en que, a todas las posibilidades dramáticas de hombres y mujeres, la gente acomodada, o rica, elegía exclusivamente las sentimentales o las sexuales. Quizá sería mejor decir que la una y la otra, en proporciones diversas. Para nuestra sensibilidad, es acotar demasiado lo dramático. Incluso entonces, existía otra clase de dramas, que tuvieron menos fortuna literaria, o que, al menos, no llegaron a interesar a Colette. La Francia de entonces, y ciertas gentes de todas partes, solían tomar estas cosas en serio. Otras, más cercanas a

nosotros, las tomaron por el lado grotesco. El principio del segundo acto, que Luca de Tena vertió del modo más realista posible, de la tónica justa que debiera presidir la concepción entera de la obra. No comedia sentimental, sino esperpento.

< < Chéri > > , el protagonista, hubiera resultado entonces un gran personaje. En la versión de Colette, nos parece digno de pasar a la vigilancia de un psicoanalista. Su amor por Lea no es más que una versión torcida de un complejo de Edipo.

La comedia está bien hecha, con aciertos teatrales capaces de conmover a quien tenga sensible corazón que llegue a tener simpatía por los protagonistas. La moral está salvada. Hay tipos secundarios muy bien trazados, y lo están también los protagonistas" (20).

Anastasia, la universalmente famosa obra de Maurette y Bolton, traducida por José Luis Alonso e interpretada por Irene López Heredia, bajo la dirección escénica de Luis Escobar, fue estrenada en el Eslava el 9 de julio del 57, y fue calificada por su traductor de "melodrama bien hecho". De esta obra acogida por el público del Eslava con grandes ovaciones, Torrente ha dicho: "El caso de Anastasia Cheikowski es real, y hay quien la supone, efectivamente, hija de Nicolas II. La vida de esta mujer, que todavía existe, puede parecer un melodrama y tiene que ser -Romanoff o no- un drama espantoso. Ante el conjunto de hechos unitarios que constituyen su biografía, el dramaturgo puede escribir lo mismo una tragedia de gran calidad poética que un melodrama bien hecho. Depende al mismo tiempo del talento con que se trate el tema que de los hechos y personas que se seleccionen para expresarlo. A Marcel Maurette le ha seducido más, evidentemente, el aspecto melodramático, y su colaboración con Guy Bolton ha salido esta obra que entretiene y emociona" (21).

El complejo de Filemón, comedia de Jean Bernard-Luc, traducida al castellano por Luis G. de Linares, interpretada por Conchita Montes y su compañía, bajo la dirección de Edgar Neville, fue estrenada en la Comedia el 14 de diciembre de 1951. La interpretación fue juzgada como muy buena, aun superior a la comedia, con la mejor actuación de Conchita Montes en lo que fue de temporada. Correcta la traducción de Linares, delicioso el decorado, acertada y del mejor gusto la dirección escénica.

En el Ateneo se representaron obras como El enemigo, El Templario y El goce humano. Estas representaciones estuvieron justificadas como parte de un programa cuya finalidad no perdió de vista la necesidad de que cierta parte del público estuviera informada de modos y estilos de hacer teatro distintos de los hasta aquí conocidos.

El enemigo drama en tres actos, de Julien Green, vertido al castellano por José Vila Selma e interpretado por María Amparo Soler Leal, bajo la dirección escénica de Adolfo Marsillach, fue estrenada en el Ateneo el 31 de mayo de 1956. Vileña Selma hizo una versión llena de dignidad, y el público aplaudió mucho al final de los tres actos.

"El enemigo es un excelente drama, con un buen primer acto, un segundo acto extraordinario y un tercero menos afortunado. Su composición y estructura responden al gusto francés más que al español; es decir, que los personajes hablan todo lo necesario, sin apremios de tiempo y cuidados de < <teatralidad> >, y que la acción, intensísima, va por dentro. Su traducción en palabras apasionadas es de tal fortuna, que nuestro público, el de la cólera -que no aguanta más de una hora sentado- escuchó sin una tos un segundo acto largo y lento sólo porque lo que allí se decía era apasionante y también -¿por qué no?- porque

estaba muy bien dicho. Y uno, como es notorio, se llena de alegría cuando la palabra dramática, la palabra poética- que no es lo mismo que la literatura- triunfa sobre la escena.

Decir, después de esto, que la trama y los personajes están bien trazados y demás habituales zarandajas, suena a vulgaridad.

Ahora bien, hay algo más en El enemigo, de lo que no será lícito desentenderse. El enemigo es una obra católica, describe católicamente un proceso religioso y sostiene (no con mucha evidencia, sino con loable discreción) una tesis católica. Es muy bueno, extraordinario, el segundo acto, porque en él se describe un proceso espiritual; no es tan bueno el último cuadro del tercero porque en él se pretende sacar una conclusión. Lo que en él sucede deja de ser humano, y el terreno del dramaturgo es lo humano" (22).

Beau sang, de Jules Roy, vertida al castellano y dirigida por Trino Martínez Trives bajo el título de El templario, fue estrenada en el Ateneo el 5 de marzo del 57. "Es, hasta cierto momento, un episodio histórico o pseudohistórico; finalmente, se metamorfosea y sus palabras resuenan con ecos de actualidad. El procedimiento es tan usual como legítimo. Pero la comedia -al menos según el texto vertido por Trino Martínez, al parecer en toda su integridad- no pasa de ser comedia correcta, sin grandes alturas, construída con tanta simplicidad que a veces, se aproxima al primitivismo: se trata en realidad de una serie de conversaciones de dos personas montadas sobre una situación y una pequeña historia. Debe de estar muy bien escrita en francés, pero carece de resplandores de poesía o pensamiento. Es una comedia correcta y correctamente traducida e interpretada" (23).

En el Ateneo fue también representada el 29 de enero del 57 L'Échange de Paul

Claudel, vertida al español por José Vila Selma con el título de El goce humano, e interpretada por Victoria del Castillo, Carmen Lequerica, Jacinto Martín y Jesús Puente.

"...Sin ser de las más importantes de su autor, encierra en grado eminente las cualidades típicas de su teatro: tensión poética y no dramática; desarrollo primitivo de la acción; facilidad convencional en el planteamiento y desenvolvimiento del tema: palabra levantada, certera, honda, todo sostenido, más que por una situación, por un pensamiento al que todos los restantes elementos sirven; y este pensamiento está penetrado de la más sincera y verdadera religiosidad, que no excluye, como en este caso de L'Échange, el reconocimiento de verdades humanas naturales anteriores al Cristianismo" (24).

Georges Neveux estrenó una obra de menor fortuna que las hasta aquí vistas. Se trata de Querella contra desconocido, vertida al español por José Luis Alonso y representada por el Teatro Nacional de Cámara, el 30 de enero del 56. La comedia no fue del gusto del público. Representada ante un público que exige acción, "resulta demasiado narrativa, lenta y, a la postre, por deficiencia de los personajes, desproporcionada".

Según Torrente, el señor Neveux ha tenido en su obra dos ideas: una, la que rige la comedia; otra, la de espigar en la literatura rusa media docena de tipos y sacados a escena como protagonistas de Querella contra desconocido. Sin embargo, "no bastaron para que la comedia gustase al público... Será porque estos tipos extremados y de singular complicación no cuadran al temperamento francés, que los empequeñece, que les quita la grandeza original, y será también porque, a pesar de ser francés, el señor Neveux no ha sabido evitar ciertos escollos de excesivo sentimentalismo, verdaderos naufragios en lo cursi...

Analizadas las razones que cada uno de los protagonistas tiene para presentar la

< < querella > > - para presentarla frente a Dios, tema caro al existencialismo- se imagina uno que, en manos de un escritor potente, pudieran haber originado un drama pavoroso. El del señor Neveux no lo es; no parece drama, y el público lo tomó, en algunos momentos, por comedia, y rió. Y a veces, hizo más que reír. Contribuyó en buena medida la interpretación, falta de vigor, poco ensayada y con algunos errores fundamentales de concepción" (25).

De buen gusto y buena acogida fue también la comedia de Albert Husson, La cocina de los ángeles, traducida por José Luis Alonso y estrenada en el Infanta Beatriz, el 14 de enero del 53. Esta comedia fue Premio < <Tristán Bernard> > del año 1952.

"Los ángeles son tres, y como llovidos del cielo, caen sobre la tienda de Félix Ducatel, donde, a lo largo de una noche de Navidad tropical -estamos en Cayena, conocido presidio-, actúan de Providencia. Huelga decir que los ángeles son, además, presidiarios. Su intervención en los varios asuntos planteados al pobre Ducatel y a su familia es varia: desde inocentes transacciones al por menor hasta un asesinato, pasando por el robo de una gallina para la cena. Una muerte casual y la llegada de un apuesto teniente colma la buena fortuna de esta familia, acogida a tan extraordinaria protección. Consumada la cual sus agentes desaparecen por el tejado, que es el modo habitual de desaparecer los presidiarios. En todo este tiempo han pasado menudas cosas y se han dicho algunas palabras divertidas, y es forzoso reconocer que el asesinato ha transcurido en los términos mas correctos posibles, si bien el especial instrumento usado para el caso no aconseje el estreno de esta comedia en Andalucía. Es tan correcto el asesinato, que casi cuesta trabajo creer que se trata de un asesinato" (26).

Otros autores de consideración literaria estrenaron también en Madrid en esta década

de los años cincuenta: François Mauriac: Amadeo, traducida y adaptada por L. Martínez, F. Pavía y Ph. Guillen ("comedia importante de contenido, desafortunada en la forma teatral y de interpretación deficiente"); Michèle André: El rincón tranquilo, traducida y adaptada por Juan José de Arteche; Molière: Le Misanthrope, "comedia de la que se hizo una excelente versión, que fue muy del gusto del público", por la Cía. francesa del Guild Theatre; Lucien Bernard: La venganza, "comedia de moros y cristianos" adaptada por Juan Ignacio Luca de Tena; Thierry Maulnier: La casa de la noche, drama, versión de María Elena Ramos Mejía; Jean Renier: Orvet, comedia vertida por Mario Antolín y J.F. Llamazares; Claude Magnier: Oscar, vodevil en tres actos, vertido por Ricardo Paseyro, etc...

Resumiendo, pues, se puede decir, de manera general, que el teatro moderno francés representado en Madrid en esta década de los años cincuenta y principios del sesenta conoció una valoración muy positiva, más positiva en comparación con años anteriores ¿Podemos decir lo mismo con el teatro anglosajón?

IV-2. El teatro inglés.

Muchas fueron las obras modernas inglesas que se representaron con mayor o menor grado de fortuna en las salas madrileñas. Hubo muchas traducciones y adaptaciones, la mayoría de ellas con mucho éxito. Entre los dramaturgos más destacados, podemos mencionar a Somerset Maugham y J.B. Priestley.

López Rubio tradujo excelentemente Esposa constante, de Somerset Maughan, interpretada por Tina Gascó y su compañía, escénicamente dirigida por Fernando Granada y estrenada en el Reina Victoria el 31 de marzo del 52. Esta comedia fue calificada por la crítica como "muy aburrida (sobre todo durante la primera mitad del primer acto) e insatisfactoria (en los restantes)". A Torrente, le parece que el ingenio de Maughan, indudable y eficaz en ciertas escenas queda muy por debajo del escritor dublinés, Oscar Wilde, que hacía mucho mejor estas cosas: "Como construcción teatral, Esposa constante manifiesta evidente impericia, pues el mantenimiento de una situación constante fatiga, y uno acaba pidiendo novedades, aunque sean traídas por los pelos. Lo es el final -la absurda solución de la comedia-, y me atrevo que haya sido < <arreglado> > para dar una satisfacción moral a los espectadores. Muy poco convincente, por cierto. La única satisfacción fue la incorporación del personaje central por Tina Gascó, muy por encima de sus últimas actuaciones, y de Casaravilla, hábil en un papel deslucido, al que pudo sacar todo el partido posible" (27).-

Más afortunado ha sido el estreno de ¿A qué hora volverás, querido?, en el Fontalba, el 4 de octubre del 51. De buena fue calificada la interpretación, y correcta la versión de Montero Alonso. El público, por las muestras, gustó de la obra y de los intérpretes, y aplaudió al final de los tres actos. Torrente vio en esta obra "un teatro de calidad diversa y éxito seguro, muy dentro de la tradición inglesa...; un buen producto industrial, y en este sentido, puede proponerse como modelo a los productores nacionales".

Esta comedia que vertió Montero Alonso y estrenó Pepita Serrador con su compañía, no es mejor ni peor que otras del mismo autor; "bien construída, bien escrita, intrascendente, aburrida y moralizante. Las tribulaciones matrimoniales de Penélope no llegan a ser

conmovedoras, pero son, a ratos, divertidas: sólo a ratos. Su marido, el doctor O'Farrel, para irlandés tiene poca imaginación, pero en momento culminante del segundo acto reacciona con cierta originalidad que compensa de su anterior majadería. La señora Fergusson, ángulo C del triángulo, retiene a su amante durante varios meses, y uno no se explica cómo, salvo si convenimos en que el doctor O'Farrel es poco exigente en materia de cualidades espirituales. En una palabra: esta versión del triángulo consabido repite otras versiones con escasas variantes, y las variantes no son tan seductoras que consignan apasionarnos por la ulterior fortuna de los ángulos A, B y C. ¿Qué más nos da que Penélope reconquiste o no a su marido? En cierto modo, da pena verla, tan mona, volviendo al amor de un hombre tan tonto. Pero las mujeres, en aspecto, son incorregibles

De la comedia se desprenden varias moralejas, cuyo conocimiento, sin embargo, no recomendamos a las damas en situación semejante a la de Penélope, por considerarlas inútiles. El predicador de la comedia y portavoz del autor (que, como se sabe, es solterón empedernido) es un tipo parcialmente bien observado, pero que llega a cansar. Hayn otro tipo secundario, el tío David, espécimen de < <snob> > inglés, que en manos de otro autor hubiera resultado delicioso. Los restantes personajes, incluidos los de relleno, son anodinos" (28).

La última de Somerset Maugham fue Por encima de la vida, que escribió en colaboración con Bolton, traducida por Félix de Bulnes, interpretada por Antonio Albert y Cía, bajo dirección escénica de Pepita Serrador. Fue estrenada en el Lara el 16 de septiembre del 53 delante de un público que rió mucho, aplaudió mucho y tenía todo el aire de haberlo pasado bien. El público no hizo, pues, ninguna objeción a la comedia. Punto de vista que no coincidió con el del crítico:

"Entre Maughan y Bolton han pergeñado, con los elementos más viejos del teatro una fabulita cómico-dramática, con momentos de ingenio que poco a poco van desapareciendo para dejar paso a cierta vulgaridad teatral desesperante... Por encima de la vida se anuncia como <<autorizada para mayores>>: debe de ser a causa de ciertos líos matrimoniales de los protagonistas. Y es bien sabido que esta clase de líos sólo pueden ser conocidos por personajes que han alcanzado la mayor edad moral..." (29).

J.B.Priestley parece haber tenido más fortuna que Maughan en sus dos comedias Llama un inspector y Música en la noche. Dos obras de éxito. De la última, dijo el crítico, al día siguiente de su estreno: "¿Por qué Llama un inspector no fue estrenada hace un mes? Nos hubiera evitado -al público y a los críticos- dos inolvidables noches de pesadumbre". En efecto, se estrenó An inspector calls, esta comedia de Priestley traducida por Félix Ros con el título arriba mencionado, y representada en el Español el 25 de mayo del 51. Estreno que fue muy aplaudido por el público al final de los tres actos, y con verdadero entusiasmo al terminar el drama.

"La obra encierra virtudes suficientes para hacernos olvidar los antecedentes o quizá para que los consideremos como etapas de un proceso de perfección.

Sorprende la singular destreza con que Llama un inspector está construída: tres actos que son en realidad uno solo, en apretada unidad de acción, de tiempo y de lugar, sin una sola pausa táctica, sin una sola escena de relleno, diciendo lo necesario y nada más, trabando la acción y la narración en perfecta unidad orgánica. ¡Como que esta técnica usada por Priestley procede de un género sobremanera exigente: la novela policíaca! ¿Qué son el primero y el segundo acto, sino un sistema de preguntas y respuestas, una <<encuesta>> ,

tríptica pero realizada con un asombroso sentido de la composición, con un tino extraordinario en la distribución de los efectos? La singularidad de la comedia reside, no obstante, en su tercer acto, en que la perfección formal culmina y en que todo el sentido moral de la obra halla expresión y resumen.

El contenido, que no es, a mi sentir, el discurso social-moralizante del supuesto inspector antes de retirarse, sino ese momento en que, convencidos los personajes de que han sido víctimas de una impostura, pretenden volver a la normalidad de sus vidas, a la < <cotidianeidad> >, por la razón profundamente humana de que la conciencia del pecado es insoportable; por la necesidad imperiosa de agarrarse a cualquier clavo ardiente para escapar a su acusación. Esa < <vida auténtica> > de que se habla tanto ahora, por obra del existencialismo y de otras escuelas, resulta biológicamente insoportable, la criatura humana no está por su naturaleza constituida para mantenerse en tensión dramática a lo largo de toda una existencia; por eso recae inmediatamente en lo trivial y se inventan trampas morales; por eso también, en esta pieza, son los dos jóvenes, físicamente más fuertes, los que se resisten a engañarse, los que aceptan en su totalidad las consecuencias de la visita del inspector y de su encuesta -cuyos efectos, para decirlo de una vez, no han sido otros que remover hasta el dolor la conciencia moral de los restantes personajes.

Hay, por debajo de todo esto, una tesis, pero es lo menos importante de la obra, aunque tiene la virtud de servirle de fundamento y no ser en ella un pergote teórico más o menos sublime" (30).

La segunda comedia de Priestley fue Música en la noche, estrenada en el María Guerrero el 26 de marzo del 53. Conoció esta obra acogida muy positiva por parte del público como de la crítica. Torrente la comentó así: "La especial naturaleza del material

humano usado por Priestley en Música en la noche -recuerdos, imágenes, deseos, temores- es la razón de las dificultades formales de esta comedia. Los tres tiempos de un concierto para violín y piano, al par que justifican la división en actos, imponen al material una arquitectura mínima y, al mismo tiempo, dotan a cada momento dramático de su tonalidad; y así, lo que recuerdan, sueñan o temen los protagonistas será triste o alegre, rápido o lento, según el ritmo y el sentimiento de la música. En este sentido Música en la noche está perfectamente construída. Sin embargo, la expresión dramática del mundo interior, su traducción en figuras distintas del que lo vive, lleva consigo una intrínseca dificultad que sólo puede salvarse aceptando una convención -por muchas que sean sus variantes, es siempre la misma-. El cinematógrafo dispone para el caso de medios superiores al teatro, y siendo la convención mínima, son mayores las posibilidades de inteligencia. Sin embargo, el público acepta fácilmente la convención cuando la presencia de figuras imaginarias o símbolos internos constituyen un episodio de la trama dramática. La comedia de Priestley tiene la novedad de que su núcleo está constituído por elementos imaginativos -algo así como el 80% del tiempo teatral-, y que la convención, al repetirse en cada acto, pierde novedad y puede conducir a la fatiga. Por otra parte, el movimiento, el progreso de la acción (si puede hablarse de acción) es más musical que teatral. Todos los asistentes al concierto piensan y sueñan mientras escuchan el concierto; el espectador ve lo que sueñan y piensan, y ni el contenido espiritual de uno o algunos de ellos predomina sobre los demás, ni apenas su desarrollo tiene una trama y conduce a un fin. Parece al final, que este grupo de vidas humanas ha resuelto sus conflictos, pero sólo lo parece: está en el pensamiento -y en el estilo- del autor que el resultado quede un poco en el aire, a pesar de que la sonata ha concluído con acordes definitivos.

La finalidad del dramaturgo más parece la de mostrar al desnudo unas cuantas interioridades reunidas por el semiazar de una invitación mundana, que la de presentar las etapas de un argumento en marcha: de ahí la estructura perfectamente monológica de la expresión personal. Se puede discutir si ese propósito es propiamente dramático, pero es indiscutible que lo que Priestley hizo está perfectamente hecho. Todas estas vidas son auténticas, incluso las que consisten esencialmente en una falsedad o en una equivocación. Y, como es habitual en Priestley, de un contenido moral se asciende a esa región en que lo metafísico ya no es tal, sino teología. El momento en que los personajes se sienten culpables necesitan ser perdonados y no saben a quién pedir perdón, es de profunda y desoladora grandeza. Sin perder su humanidad concreta, su nombre propio, todos y cada uno de ellos adquieren en un momento dado elevada condición simbólica. Por esto, y por la fisonomía total de la comedia, pudiéramos conceptuarla como verdadero auto religioso vertido a formas y preocupaciones muy actuales" (31).

La comedia de Frederick Lonsdale, El último beso de la señora Cheyney, vertida por López Rubio y dirigida por Fernanda Granada, obtuvo gran éxito de público. Fue estrenada en el Reina Victoria el 6 de mayo del 52. El público aplaudió, después de haber reído. El telón se alzó muchas veces, y a falta de autor, los actores recibieron los aplausos, con lo cual no hay duda de que fueron todos para ellos.

Torrente califica a F. Lonsdale como "epígono de Oscar Wilde, sin su brillantez, pero con un gran sentido constructivo. Su diálogo es ágil, rico en ingeniosidades más o menos fáciles, nada profundo, pero divertido. El último beso de la señora Cheyney responde a estas características generales. Entretenida, intrascendente y bastante honrada. Si su comienzo es

muy visto, su tercer acto, puede constar como modelo de construcción en comedias de este género. La trama está desarrollada con soltura y lógica, y aunque al final la comedia deriva hacia la farsa, como es algo presentido y esperado, no desagrada. En cuanto al final, si deseado, llega por medios razonables. Y no acontece que el espectador habituado adivine la escena siguiente, el final del acto, incluso las palabras que él y ella van a decirse. Tengamos El último beso... como excelente muestra de teatro industrial, perfectamente traducida, incluso afortunadamente interpretada. Lo cual no es nuevo en López Rubio" (32).

De miss M. H. Bell tenemos Dueto a dos manos, un melodrama poético, vertido por Luis Prendes y estrenado en el Infanta Beatriz el 17 de octubre del 52. La crítica fue favorable; lo mismo que la impresión del público estrenista.

"El tema de Dueto... es, sin duda, un gran tema: muy inglés, sí, y también muy norteamericano si Edgar Allan Poe tiene algo de norteamericano además de la partida de nacimiento. Poético, porque la poesía cuenta entre sus posibilidades, aunque no en su realización. El tema, fundamental, es éste: a un poeta, Stephen, le injertan en arriesgada operación quirúrgica las manos de otro hombre, y estas manos postizas traen a Stephen la personalidad y el destino del propietario de las manos. La traen, la suman a la suya y en algún momento desaloja el verdadero ser del poeta para sustituirlo por el otro. Es inevitable que la fantasía se dispare ante un tema así. Por tal razón el público aplaudió con entusiasmo y esperanza cuando quedó claramente planteado, es decir, al final del segundo cuadro -son cinco-. Las esperanzas, sin embargo, no se cumplieron enteramente, porque miss M. H. Bell prefirió llevar los tres cuadros restantes por caminos de menor elevación, dejando su pieza en buen melodrama, cuando pudo haber sido un drama excelente. Otro diálogo de mayor

tensión, otro desarrollo que -eso no importa- condujera al mismo final y la pieza sería bastante estremecedora, próxima a otras piezas inglesas que han explorado poéticamente los territorios del misterio.

El melodrama está bien construido -salvo cierta confusión en el tercer cuadro-, tiene los personajes justos, el diálogo es sobrio y mantiene el interés casi hasta el final: un interés, claro está, de naturaleza melodramática" (33).

En el teatro Español, el 5 de febrero del 53, los espectadores pudieron presenciar el estreno de la adaptación de la célebre comedia de Ben Jonson, Volpone, el Magnífico, por Tomás Borrás.

Esta extraordinaria comedia de Jonson ha sido adaptada a la escena española por lo menos tres veces con anterioridad a la presente. Una, por Artemio Precioso y Rafael Sánchez-Guerra; otra, por Luis Araquistain; la tercera, por Benjamín Jarnés.

Se trata, pues, de un tema conocido de la gente que va al teatro, y toda la novedad reside en la adaptación de Tomás Borrás. Borrás, al parecer, no ha escrito una traducción literal, sino una adaptación del texto.

"De la comedia en sí, habiéndola calificado de extraordinaria, poco más se puede decir. Todo en ella es valioso y puede actualizarse, salvo su composición. La tarea del adaptador consiste, ante todo, en seleccionar y reconstruir con lo elegido una nueva arquitectura. Importa también el lenguaje de la versión, porque Ben Jonson, además de gran dramaturgo, fue un delicado poeta lírico.

Tomás Borrás redujo a dos los cinco actos originales, valiéndose de una especial disposición escénica, muy acertada, que sólo con dos apagones permite representar las escenas

sustanciales sin pérdida de la continuidad. Acaso hubiera sido preferible, sin embargo, la agrupación de los hechos en tres momentos. La fidelidad del desarrollo de Volpone... inglés se mantiene, salvo en algunos aspectos de los que encuentro desacertados el disfraz del protagonista en el segundo acto, y esa salida final que da a su castigo. Ben Jonson lo disfrazó de alguacil, que es algo muy concreto, y no de < < conciencia > > o de quien se hace pasar por tal, e hizo que los jueces metieran a < < Volpone > > en la cárcel, encadenado, después de haberle dejado sin una perra gorda. Pero es indudable que Borrás, simpatizando con el héroe, prefirió la confiscación y el destierro, con la esperanza de que el pillastre repitiese sus andanzas en Nápoles y Roma" (34).

La comedia fue seguida con mucho interés por un público que aplaudió mucho al final de los dos actos.

Relacionado con el sexo es el tema que plantea Cuarto de estar, de Graham Greene. Obra vertida al castellano por Agustín de Zárate, interpretada por Carmen Seco, y bajo la dirección artística de Alfredo Marquerie, fue estrenada en el María Guerrero el 12 de enero del 54. Cuarto de estar es un drama importante en que se plantea católicamente un tema humano: un tema de adulterio...

"El drama está formalmente resuelto de la manera más sencilla, sin que se le puedan hacer más reparos que la longitud excesiva de una escena en el último acto, necesaria, sin embargo, por razones doctrinales. Se puede añadir que el planteamiento del problema está llevado con valentía y que la solución -suicidio de la protagonista- no constituye, en modo alguno, una tesis, sino la simple exposición de un hecho humano. Es muy difícil, para quien

no tiene autoridad, definir sobre la oportunidad de esta solución.

Del drama entero de Graham Greene se pueden y deben decir muchas cosas. No estaría de más recordar la andadura lenta del teatro europeo, frente a nuestro dinamismo escénico, ni tampoco explicar que determinado modo pausado de reaccionar acontece en los personajes de Cuarto de estar no por católicos sino por ingleses. Del mismo modo, el estilo contrario de los españoles obedece a nuestra condición de tales, y no al contenido de nuestra fe.

De la versión ésta representada en el María Guerrero, me dio la impresión de coñac: tal es la poca fortuna de la traducción. Un diálogo vigoroso, fuerte, aparece blando y desmayado. La fuerza dramática se conserva en el acto tercero, pero es porque los hechos son tan intensos que resisten cualquier dosis de agua.

La comedia interesó por el modo de presentar el problema, y emocionó al final del segundo acto y durante todo el tercero. La mediocre calidad del texto, la pobreza verbal, disminuyeron la emoción en buena parte. El resto corresponde al modo como, en general, fue dicho. Por encima de todo, Cuarto de estar sigue siendo el drama más importante de la temporada..." (35).

De adulterio también se va a tratar en la comedia de Eliot que podemos calificar de aceptable. Traducida del inglés por José Méndez Herrera e interpretada por Carmen Seco y, bajo la dirección escénica de Luis Escobar y Pérez de la Ossa: Coctail Party, estrenada en el María Guerrero el 28 de febrero del 52 delante de un público que la escuchó "respetuosamente" y aplaudió al final de los tres actos.

T. S. Eliot no es un "dramaturgo profesional", sino más bien un escritor, un pensador,

un poeta. Viene al drama porque lo considera el modo de expresión adecuado a su tema. Como carece de prejuicios técnicos, se mueve dentro de las posibilidades dramáticas con absoluta libertad, pero, al mismo tiempo, con absoluto respeto para las convenciones que la naturaleza del arte dramático impone. No obstante, "le falta el hábito de lo teatral, y eso se advierte en sus obras".

La condición angloeuropea de Eliot, lo mismo que la condición de anglocatólico, se traen a cuenta porque tienen mucho que ver con la comedia. Europeísmo y religiosidad son ingredientes de absoluta evidencia, los cuales, no obstante, conviene destacar y hacer patentes, porque en ellos se origina la cualidad de mayor excelencia de Coctail Party: ese admirable intento de trasponer a un plano de elevación moral y religiosa un vulgarísimo tema de adulterio.

"Resuelve la pieza en tres actos. Pero, al mismo tiempo, escinde el primero en tres cuadros, porque lo exige el desarrollo temporal de la acción -la cual no sufre violencia alguna. Este primer acto es preferentemente activo; los restantes son más bien reflexivos. Predomina en ello el diálogo, y en el segundo la acción desaparece casi en absoluto (lo cual no impide que sea el mejor de la pieza; que sea uno de los mejores actos de drama que recuerdo). La versión moral y teológica del tema traslada el movimiento a las conciencias: el segundo acto está constituido por dos confesiones, y en el tercero se exponen sus consecuencias. La caracterización de los protagonistas -dos mujeres y un hombre- se consigue mediante la exposición de su contextura psicológica, de su personalidad, aunque no limitada a la mera psicología, sino vertida a la realidad moral y metafísica.

En el primer acto conocemos sus actos externos; en el segundo vemos su constitución de dentro afuera, los entendemos y se nos aclaran los motivos de su conducta. El paso de un

plano a otro se verifica en virtud de la actuación de un personaje -un médico-, cuya finalidad consiste precisamente en esto: en hacer conscientes a los protagonistas de esa dimensión profunda de sus personas que ellos mismos ignoran. La operación es precisamente el nudo del drama, y de ella depende su solución. La cual, sin embargo, no se opera hasta las últimas escenas, cuando el sacrificio de una de las mujeres, su <<martirio>>, levanta unas cuantas existencias hasta la comprensión religiosa de sí mismas" (36).

Peter Ustinov (ruso de alma informe e inglés por el diálogo ingenioso) escribió en inglés una comedia que conoció en algunos países europeos un éxito enorme. Se trata de El amor de los cuatro coroneles. Llegó a Madrid y fue estrenada en 1953 delante de un público que le premió con un trueno de aplausos. Además del ingenio del autor, colaboraron en este éxito la buena labor del traductor, Luis Baeza, y sobre todo el gran esfuerzo del director, Alfredo Marquerie que ha montado esta comedia que tanto entusiasmo ha proporcionado. Entre traductor y director de escena se ha aligerado el texto considerablemente.

"Está muy divertido el primer acto, y de las cuatro farsas en que cada uno de los cuatro coroneles expresa su <<yo secreto>> -como dice uno de los personajes en frase poco afortunada-, parodias de otros tantos estilos teatrales, la segunda y la tercera parecen las mejores. Tiene un pie forzado la obra que la obliga a pausas poco concordes con nuestra manera de ver el desarrollo de una acción teatral: inevitables escenas de <<comentarios>>, indispensables para dar tiempo a los actos de que se cambien de ropa. Y tiene también una manera de no conducir a nada, o de conducir a algo bastante vago que se parece mucho a nada, con lo que tampoco está de acuerdo nuestra afición meridional a lo concreto" (37).

Con el estreno de Juno y el pavo real, drama del escritor irlandés Sean O'Casey, traducido y dirigido por Modesto Higuera, y presentada por el Teatro Nacional de Cámara, el 3 de mayo del 55, los espectadores madrileños pudieron ver con toda claridad a lo que queda reducida treinta años después de su estreno, una obra que << sirvió >> en su tiempo a unos fines que se parecen mucho a los que más tarde postulaban los partidarios de un arte social, de un arte testimonial y de todo eso que se pedía. Juno... sirvió a O'Casey para decir a sus compatriotas: he aquí lo que sois, he aquí lo que hacéis. Y para decírselo los retrató.

"... O'Casey consiguió, al parecer, que sus compatriotas se viesen en el espejo que se les ofrecía, y es posible que también haya conseguido la supresión de sus defectos. Personalmente, me parece que la comedia está bien construída -aunque con un ritmo lento para nuestra sensibilidad- y que, si no retratos típicos, al menos los individuos Boyle y Dayky y la señora Boyle están muy bien trazados".

Algunos reparos críticos: deficiencia en la interpretación de los momentos patéticos.

"Ante todo, lejanía del tiempo, del espacio y de los sucesos a que la obra hace referencia. Todo el soporte de los hechos humanos que en Juno y el pavo real acontecen carecen de universalidad, no porque no pueda alcanzarla, sino porque no convenía al propósito del dramaturgo, más atento al <<allí>> y al <<entonces>>, a esa localización casi periodística que esta clase de teatro exige, que a su posible significación universal. Traída al <<aquí>> y al <<ahora>>, la obra pierde interés" (38).

Para quien quiere estudiar la psicología del pueblo irlandés en los tiempos de la independencia y de las guerras civiles, Juno... tiene un valor documental y antológico.

La interpretación fue juzgada como buena en los momentos realistas y cómicos, floja en los patéticos, y la obra fue aplaudida al final de la representación.

Hubo otras obras estrenadas y que fueron recibidas con menor calor y entusiasmo que las otras. Sin embargo, no fueron por eso rechazadas por el público, tampoco censuradas por la crítica. Entre ellas, por ejemplo:

Miss Mabel, comedia de Robert C. Sherriff, estrenada en el Infanta Isabel el 7 de octubre de 1954.

La noche del 16 de enero, < < acción judicial > > escrita en inglés por Ayn Rand y vertida al español por Félix Ros. Interpretación de María Caballero. Dirección a cargo de Huberto Pérez de la Ossa, estrenada el 6 de agosto del 57 en la Comedia.

Dos obras fueron censuradas por la crítica por su deficiencia teatral: Sonrisa de Gioconda, de Aldous Huxley y Las Pirámides no muerden, de Patrick Johnson.

Sonrisa de Gioconda fue estrenada por < < El Candil > > el 27 de enero de 1951. "En una palabra, la comedia, como tal obra teatral, está mal hecha, y sus valores literarios no son lo bastante elevados para compensar el defecto de construcción" (39).

Las Pirámides no muerden fue estrenada en el teatro de la Comedia, el 29 de mayo del 51. "Obra de pura diversión, tirando a frívola, en la que todo camina por la superficie, con tendencia a la caricatura..." (40).

Otros autores anglosajones que estrenaron en Madrid: Lillian Hellman: Como buenos hermanos, drama, versión de José López Rubio; John Patrick: La casa de té de la luna de agosto, comedia; Terence Rattigan: El príncipe durmiente, comedia, versión de Diego Hurtado; Bich y Wright: El hombre que vestía de perro, comedia, adaptación de José Gordon; y también muchas obras policíacas de Agatha Christie...

El teatro moderno inglés ha conocido, pues, en general una buena acogida en las salas madrileñas en lo que a los años cincuenta se refiere. Sin embargo, al juzgarle más cerca, parece el teatro galo relegarlo en un segundo término, tanto por el número de obras presentadas como por el fervor y entusiasmo que proporcionó a los espectadores.

IV-3. El teatro italiano.

El teatro italiano ocupa el tercer lugar en el repertorio de obras europeas estrenadas en Madrid en esta época. Diego Fabri estrenó cuatro obras muy aplaudidas, Prisión de soledad, El seductor, Proceso de Jesús e Inquisición.

El seductor, comedia traducida por Julio Gómez de la Serna y presentada por el grupo teatral << Teatro de Ensayo >>, fue estrenada el 12 de marzo del 52. Intervinieron en la representación Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintilla, Asunción Sancho y Maruja Asquerino. Excelente en general. El público aplaudió la obra calurosamente, así como los intérpretes.

"El seductor, comedia de gran agilidad y comicidad indudable, tiene, además del de su contenido, un gran interés técnico, representado por la revalorización del monólogo. Dividida en varios cuadros breves, los intermedios corren a cargo del protagonista, que monologa cara al público exponiendo su pensamiento sobre el problema de la comedia, es decir, sobre su propio problema. Como la conducta del protagonista depende de su modo de pensar, el conocimiento de éste es indispensable para la cabal comprensión de la obra. En realidad, la parte activa no es más que la consecuencia, la puesta en marcha de la otra parte,

la reflexiva. Escritores con gran humor, los monólogos no pesan ni resuelten chocantes, antes bien, acabamos por comprender que constituyen la manera normal de expresarse el personaje. Pero al mismo tiempo llegamos a la conclusión de que, realizada la exposición del pensamiento a través de diálogos y acción, la comedia se vería recargada de escenas y personajes inútiles. Este procedimiento, del mayor interés como síntoma de utilización de un artificio eminentemente teatral y estúpidamente abandonado, permite reducir la comedia a sus elementos esenciales, dotarla de sobriedad y movilidad. Por otra parte, la capacidad poética y caracterizadora de Fabri es grande, y los cuatro personajes -un hombre y tres mujeres- están trazados con pulso firme, profundidad psicológica y fina comicidad" (41).

La segunda obra estrenada por Diego Fabri, Prisión de soledad (Inquisizione), el 2 de junio del 53 en el Infanta Beatriz, fue, según el juicio de la crítica, indiscutiblemente lo más importante que se ha visto aquella temporada en los teatros de madrileños; pero esto, así considerarlo, no sería mucho. Podemos decir que se trata de una pieza realmente excepcional. Fue la obra traducida por Enrique Rincón, e interpretada por María Amparo Soler Leal y Cía., bajo la dirección escénica de Huberto Pérez de la Ossa.

"Prisión de soledad" está maravillosamente construída, con los elementos indispensables, con los personajes necesarios, con las palabras y las escenas justas. Transcurre en un día y casi en un solo escenario. Todo lo que allí acontece está presidido por un criterio estricto de finalidad y concentración. Los personajes se definen -admirablemente- a través de las escenas y de las palabras fundamentales. El tema se desarrolla gradualmente, sin descansos y sin desfallecimiento, de modo implacablemente rectilíneo. Todos sus momentos salen unos

de otros, son orgánicamente necesarios...

Estos tres actos nos presentan a unos personajes aquejados de problemas reales y profundos, que se plantean y resuelven católicamente, sin que el catolicismo estorbe, tuerza o falsifique una sola vez su autenticidad humana. Añádase a todo esto una interpretación impecable, en que cuatro actores de temperamento y figura tan distintos como los de María Amparo Soler Leal, Salvador Soler Mari, Miguel Angel y Juan J. Menéndez aciertan en el tono de voz, en el gesto, en el <<aire>>, en el tipo de movimiento que los personajes requieren..." (42).

El tercer estreno de Fabri es Proceso de Jesús, drama vertido y adaptado al español por Giulana Arioli, y estrenado en el Español el 20 de enero del 56. La interpretación fue juzgada como buena, lo mismo podemos decir de la dirección escénica del señor Tamayo.

"Proceso de Jesús es un melodrama a lo divino, imaginado y escrito por un poeta de inconsciente mentalidad <<modernista>>. Consta de dos partes completamente distintas. En la primera, un grupo de judíos reproduce, en esquema, el proceso de Jesús, con el fin de averiguar si fue juzgado o no injustamente. En la segunda, dictado el fallo, se discute, con intervención del público, si Jesús era o no Hijo de Dios, si su Divinidad es o no necesaria para las gentes. La marcha general de la obra responde a los tan conocidos <<procesos>> teatrales, con visible influencia pirandelliana, y un buen diálogo, pulcramente vertido al español por Guiliano Arioli.

Todo el valor dramático del Proceso... reside en la controversia, en la dialéctica esgrimida por unos y otros, si bien el contenido de esta disputa sea, a su vez, cuestión al menos disputable.

El primer acto es el mejor. Lento sí, y pesadamente narrativo; pero, al menos, se

intenta en él esbozar la psicología de los personajes que rodean a Jesús y que intervienen en su proceso, se buscan motivos humanos de su conducta...

En el segundo desciende el interés primero, a causa de una inoportuna inclusión de un nuevo tema dramático, el conflicto particular de dos de los judíos que actúan de jueces del proceso; segundo, porque la nueva dialéctica carece de todo valor que no sea el puramente sentimental.

En resumen, Proceso de Jesús es una obra teatral decepcionante, con valores parciales con aciertos de detalle, y estimable, acaso, como pieza apologética, pero no muy segura en sus efectos, ya que el público capaz de dejarse convencer por ella lo será fácilmente por cualquier otra que, con idéntico procedimiento, defienda todo lo contrario" (43).

La última obra representada por Fabri fue Inquisición, drama en tres actos, traducido por la misma Giuliana Arioli e interpretada por Rosenda Monteros, bajo la dirección de González Vergel. El estreno se verificó en el Eslava el 28 de febrero del 61 y fue recibido por calurosos aplausos. Hace casi una década Inquisición fue representada una sola vez en el teatro Infanta Beatriz por Amparo Soler.

"...Es un drama católico. No un drama en que se plantea, con apariencias de catolicismo, un problema moral que puede resolver moralmente en cualquier clima, sino un drama en que la sustancia misma del conflicto es religiosa, católica, y en que la solución también lo es.

...Fabri ha acertado en muchas cosas: el lugar de la acción y los personajes, principalmente. Hay un clima externo, muy bien logrado por el decorado de Burgos, y un clima espiritual en que lo más evidente es la presencia diabólica, y no allí donde a primera

vista parece estar, la persona de la protagonista, sino en los dos personajes que se mueven a su alrededor. El conflicto está llevado con especial valentía y al mismo tiempo, con rigor psicológico, que es lo más difícil de alcanzar cuando se manejan estos materiales. Dificultad que Fabri no resuelve totalmente, ya que en el tercer acto, el menos logrado de los tres, el proceso psicológico es demasiado rápido, y hace pensar, no en una colaboración de la Gracia con la Naturaleza, sino en una precipitación" (44).

Fue también estrenada con éxito La Requisa, pieza en tres actos de Curzio Malaparte, adaptada por Piedad de Salas e interpretada por Elvira Palmés, en el teatro <<Las Carboneras>>, el 30 de junio del 55. Con una versión calificada de "impecable, con tino y elevación", la obra fue aplaudida mucho al final de sus tres actos, lo mismo que a los intérpretes, a la "atinada dirección" y a la "gentileza de doña Piedad de Salas".

"La Requisa, breve, sobria, esencial, encierra valores dramáticos de primer orden y está construída como puede hacerlo un profesional de la pluma que tiene del arte literario una visión no especializada. Por su tema cae dentro de ese teatro <<de testimonio>> que, si no es el único legítimo, es por lo menos el favorecido por un público que desea ver explicada la razón de su angustia. El modo como Malaparte se encara a su tema, el modo como lo desarrolla, la calidad humana de sus personajes, le hacen salvar fácilmente el escollo más peligroso del teatro testimonial y, sin perder este carácter, darle significación poética intensa" (45).

Paolo Levi estrenó, el 11 de septiembre del 53, en el Infanta Beatriz, un drama: Legítima defensa, traducido al castellano por José Luis Alonso, bajo la dirección artística de Huberto Pérez de la Ossa. Fue este drama anteriormente dado a conocer en Madrid, en sesión

privada, por el Instituto Italiano de Cultura.

"La obra contiene un par de ideas importantes, de posible fertilidad dramática. su final, inesperado, y sin embargo lógico, es muy teatral y se presta a la exégesis: de él puede sacarse, si se quiere, una noción de destino libremente elegido, o una noción de libre arbitrio que se parece mucho a la fatalidad. Pero, quizá, lo más conforme en el espíritu del autor sea quedarse con la noción de libertad corriente y moliente, con la noción de libertad cristiana.

Legítima defensa es un drama narrativo; es una película puesta en escena, recurriendo a los procedimientos más en uso entre los cinematográficos. Si en esto estriba su mayor mérito, también consiste en esto su mayor defecto. Según este modo de llevar las cosas, todos los temas son dramáticos. No hay apenas un argumento que no pueda narrarse a medias y representarse a ratos" (46).

Los señores Insausti y Malfatti estrenaron en el Fontalba, el 8 de noviembre del 51, una comedia que dio mucho a reír al público: Esposa último modelo. Estos autores quisieron, seguramente, al escribir esta comedia, "recoger lo más eficaz e importante del arte cómico europeo y se echaron a buscar raíces; pero, por las muestras, les falló el instinto de orientación o cualquiera de esas dotes que caracterizan a los baquianos de la pampa como los más finos venteadores del mundo, porque el resultado del esfuerzo verificado por Insausti y Malfatti fue que, en efecto, Esposa último modelo tiene mucho que ver con el teatro cómico europeo, pero con el peor. Le pasa lo mismo que al silogismo según la definición aristotélica: puestas ciertas cosas, se siguen unas terceras, sólo porque las primeras han sido puestas. Pero esto sin la menor sorpresa, sin que el espectador marre en sus previsiones una sola vez... La comedia está escrita en español bonarense... y resultan divertidos esos giros,

algunos muy expresivos y todos ellos conocidos en la versión del tango" (47).

El 15 de junio de 1954, Vittorio Alvo estrenó en la Comedia una obra que, cinco años antes, representó el actor Fernando Fernán Gómez, en el Instituto Italiano de Cultura, y que fue recibida entonces con aplauso unánime. Se trata de La torre sobre el gallinero, pieza traducida y adaptada por Piedad Salas y Herminia Penna.

"La torre... es una pieza sencilla, intensamente poética, de ternura franciscana, llena de humor y humanidad, construída con sencillez y escrita en un estilo que coincide con el llamado < <neorrealismo> > en más de un detalle. Si su idea central no es nueva, si no lo son muchos de sus elementos, su actualización y, sobre todo, la intensidad dramática que la comedia alcanza en ciertos momentos, la elevan por encima del teatro corriente.

Es inevitable que el espectador advierta la presencia de una tesis, pero es justo reconocer que ninguno de los personajes, ninguna de las escenas, se violentan lo más mínimo para expresarla: sale ella sola de los hechos mismos, y si, por casualidad, alguien no la advierte, la comedia no pierde ni gana, porque la tesis es uno de esos lugares comunes morales que por sí solos no significan nada, si no se apoyan en una obra de arte. No es el pensamiento, sino lo que de poesía y arte hay en esta comedia, lo que le confiere su valor; es la humanidad de sus tipos, la realidad de sus reacciones y, sobre todo, la grandeza de su protagonista" (48).

Si hay una obra en que autor y adaptador/traductor fueron censurados, es El armarito chino, de Aldo Benedetti, estrenada en el Lara el 8 de junio del 51. Sin embargo, el público aplaudió mucho la obra, sobre todo al final del segundo acto. ¿Y por qué Torrente censuró

la obra y su traductor-adaptador? Aquí tenemos su comentario:

"El señor Benedetti, visto que su historia bien urdida de las cartas encerradas en el armario chino no daba más de sí, inventó una historia complementaria y carente de interés, algo así como un remiendo o pegote, para llenar un tercer acto innecesario. ¡Qué lástima! Porque el segundo de la comedia es francamente divertido, y el primero, especie de <<comida de las fieras>> a lo burlesco, nos sitúa hábilmente en el conflicto, sin que las muletas demasiado visibles lleguen a ser molestas. La traducción, o adaptación del señor Gutiérrez Roig debe de ser... la responsable de algunas expresiones de mal gusto que estropean la limpieza del diálogo, sólo por el afán de remachar el matiz cómico, como si el desarrollo normal de frases y situaciones no bastase... También algunos errores de bulto, como el uso de la palabra <<interfecto>> con sentido equivocado (significa <<muerto violentamente>> y no <<sospechoso de un delito>> o <<presunto delincuente>>), hay que cargárselo al adaptador, que debiera repartir su tiempo sobrante en ejercicios de buen gusto literario y visitas más frecuentes al Diccionario de la lengua española. ¿Sabe el señor Gutiérrez que no se dice <<vuelves en sí>>, sino <<vuelves en ti>>? ¡Elemental, mi querido Watson!" (49).

Aldo Benedetti estrenó también Buenas noches, Patricia, comedia adaptada por A. Lozano, y Dos docenas de rosas, otra comedia, versión de Lozano Borroy.

Se volvió a reponer Enrique IV y se estrenó Vestir al desnudo, ambas de Luigi Pirandello. Enrique IV, vertida al español por Tomás Borrás, interpretada por Irene López Heredia y bajo la dirección escénica de José Tamayo, fue repuesta en el Español el 25 de

abril del 58. La interpretación fue considerada como muy acertada. "Tamayo jugó con éxito una baza en que todas las cartas eran triunfos; ganó al final y ofreció a Lemos la cumbre de la ovación". Y comentando la obra en sí añade Torrente: "Enrique IV no ha sido superado por ninguna obra posterior. No es lo que se dice de una obra bien hecha, sino algo mucho más importante. Y es, al mismo tiempo, una muestra más de cómo puede llegarse a la más eficaz intensidad dramática con el juego hábil de elementos estrictamente intelectuales. Enrique IV es una tesis en forma de tragedia..." (50).

Vestir al desnudo comedia traducida por Ildefonso Grande, interpretada por Amparo Soler Leal, bajo la dirección de José María de Quinto, fue repuesta por el Grupo de Teatro Realista, en el Recoletos, el 25 de enero del 61, iniciando dicho grupo su vida escénica. La reposición de este drama del gran dramaturgo siciliano que fue Pirandello, fue como un homenaje en el veinticinco aniversario de su muerte. "Las novedades traídas por el G.T.R. y la dirección escénica de J.M. de Quinto son, ante todo, la sencillez, casi la modestia, del montaje, cuya absoluta eficacia es, sin embargo, indudable. Luego, la supresión de los entreactos, gracias a la cual hemos salido del Recoletos a una hora decente. El estilo escénico de Quinto era ya conocido, y ahora le vemos insistir en la línea trazada, más que de verismo, de verdad teatral y humana" (51).

Torrente, en su comentario, no se propuso juzgar la comedia de Pirandello. Sin embargo debió reconocerle su mérito: "...El conflicto entre la personalidad y la persona no ha sido resuelto, porque la sociedad no ha encontrado el modo de que una y otra coincidan y no entren en dolorosa colisión. El vestido que la pobre suicida intenta vestirse a la hora de la muerte, la mentira en que quiere envolverla, siguen siendo necesarios para andar por el

mundo. Y en Vestir al desnudo, halla esta verdad su expresión más intensa y perfecta" (52).

Otro autor y estreno: Fabrizio Sarazani: Historia de un hombre casado, comedia vertida por Julián Cortés-Cavamillas.

IV-4. El teatro norteamericano.

Parece, que aquí en España, lo americano gusta mucho. El teatro no es de lo menos. Muchas obras famosas y de autores respetados fueron traducidas y otras adaptadas a la escena española con mucha fortuna. Sólo basta con mencionar nombres como los de Tennessee Williams, Arthur Miller o Eugene O'Neill, para que tengamos una idea de lo que puede significar el teatro norteamericano presente en los coliseos madrileños. Hablando precisamente de este teatro, viene muy a cuento el comentario hecho por Gonzalo Torrente Ballester al respecto:

"El teatro norteamericano anda todavía por los años anteriores a Molière: no ha llegado a ese momento en que por necesidad íntima busca forma, equilibrio y medida. Se salvan, por su fuerza, algunas piezas de O'Neill, por su poesía, algo de T. Wilder. El resto, muchas veces con excelente materia dramática, se pierde, se desparrama. Y cuando quiere jugar a la vanguardia, olvida que sólo se puede jugar cuando se tiene detrás a Racine"

(ARRIBA, I2-III-53, p. 12).

Y antes de lanzarme a las obras propiamente norteamericanas, me gustaría hacer referencia a un drama entre americano, francés y español, por su origen americano, su

adaptación teatral francesa y su versión española. Se trata de Requiem por una mujer, de William Faulkner, en adaptación teatral de Albert Camus, y versión castellana de José López Rubio. Fue triunfalmente estrenado en el Español el 19 de diciembre de 1957. Es Requiem por una mujer una obra importante, no una obra perfecta -advirtió Torrente, que así la acogió:

"Este Requiem por una mujer es la adaptación tan discutida de Albert Camus, quien, como se sabe, ha introducido en el teatro de Faulkner algunas variaciones fundamentales... y lo más afectado por estas variaciones es el desenlace. Faulkner deja incierto el destino de la protagonista; Camus, acertadamente, lo asegura. La solución de Camus implica el perdón, en la tierra, de Temple Drake: acaso Faulkner no se haya decidido nunca por esa clase de perdón, y de ahí sus protestas.

El Requiem por una mujer, como obra teatral, permanece indecisa entre lo informe y la forma dramática. Predomina en ella la narración y el tercer cuadro, el más importante argumentalmente, abruma por el exceso de masa narrativa.

En el Requiem por una mujer hay un importante material dramático y un pensamiento detrás, una inquietud honda por el destino humano. En su último cuadro se esboza una teología del dolor perfectamente cristiana; pero sólo se esboza, sin desarrollo dramático. Lo que está claro en cambio, es otra tesis que apunta a la necesidad de confesar el mal para librarse de él. Ambas ideas están dialécticamente trabadas, no dramáticamente.

En el drama hay un solo personaje y un solo conflicto: Temple Drake; y un personaje apuntado, su marido. Los restantes son meras < < funciones > >, meros interlocutores, cuya intervención, a veces, acontece como simple alternativa para evitar la monotonía del relato.

Las escenas fundamentales de los cuadros primero y segundo no alcanzan la tensión

debida. Hay un buen lenguaje teatral que, para Camus, resuelve el problema idóneo de la tragedia moderna.

La versión de López de Rubio, que conserva ese lenguaje nos permite reconocer que en cierto teatro español moderno hay la menor cantidad posible de literatura" (53).

Tennessee Williams estrenó comedias como La gata sobre el tejado de cinc ardiente, Camino real y Un tranvía llamado deseo.

El teatro de T. Williams ofrece dos vertientes, si no contradictorias, al menos diferentes. Corresponden a la primera obras como Verano y humo, Camino real, muy distintas entre sí, pero coincidentes en la intención poética. Y comprende la segunda, amén de la discutida, La gata sobre el tejado de cinc ardiente, el no menos discutido Tranvía llamado Deseo y, al parecer, otra obra del dramaturgo, La rosa tatuada, comedia a la mitad del camino, vacilante entre la poesía y la sexualidad.

La crítica suele hablar mucho de la habilidad teatral de Tennessee Williams, su destreza artesana, su manejo de cualquier técnica y hasta de cualquier receta. Es un consumado hombre de teatro, y uno se explica que es uno de los dramaturgos de mayores liquidaciones del mundo -según dicen.

Hablando ahora de sus obras estrenadas en Madrid, la primera fue Camino real, "fantasía dramática en tres actos", traducida al castellano por Diego Hurtado e interpretada por Mario Alex, bajo la dirección escénica de Modesto Higuera, fue estrenada por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo el 17 de febrero del 58.

La crítica considera esta obra del señor Williams como un éxito y una novedad:

"Camino real fue estrenada con temor, escuchada con atención y aplaudida con entusiasmo. En su conjunto, la representación puede considerarse como un éxito en primer lugar por el número de elementos manejados por Modesto Higuera (el director escénico) y por el partido que supo sacarles; en segundo lugar, porque quedó claro que es esta clase de piezas la que interesa al público de un teatro de cámara; gusten o no, su presencia en el escenario está siempre justificada. En un teatro de cámara deben representar obras que por su materia o por su forma constituyan una novedad. Camino real lo es, desde luego" (54).

Pero, ¿qué es Camino real? ¿Un disparate interesante? Según Torrente Ballester, "el adjetivo no conviene al sustantivo, y si en efecto es un disparate, su valor radica en algo más que en su interés. Por lo pronto, Camino real tiene verdadera fuerza poética. Uno no ve muy claramente la razón de las cosas que pasan; no la ve porque la razón de estas cosas no está en las cosas mismas, sino en su condición simbólica, y es el trasfondo simbólico el que las justifica, no la mecánica teatral, ni la psicología humana. Camino real es la versión moderna de un auto alegórico y simbólico, al modo de Calderón, no con la teología como sustento, sino con alimentos de otra clase. Pero el procedimiento se parece, y la naturaleza honda del drama también. Camino real encierra una tesis, bastante oscura probablemente, de la que algunos fragmentos resplandecen con viva luz. El honor, la caridad, la libertad, el deber, son valores exaltados y defendidos, muchas veces con materias innobles" (55).

La gata sobre el tejado de cinc ardiente, traducida por Antonio de Cabo y Luis Sáez e interpretada por Aurora Bautista, bajo la dirección artística de José Luis Alonso, fue estrenada en el Eslava el 30 de septiembre del 59. "Obra de público" según la calificación de la crítica, La gata... fue premiada con grandes aplausos en el Teatro Eslava. "Mueve

grandes masas dramáticas, grandes pasiones. Y habla tan claro que el público se siente como la olla exprés a la que abren la válvula"- escribe Torrente al respecto.

Y, ¿qué es La gata sobre el tejado de cinc ardiente?

"Es una obra bien hecha. Está construída con maestría; es sobria, intensa, directa... Va al bulto, o al grano sin pasarse en barras. Su lenguaje teatral es de gran eficacia. Y la de sus recursos llega al melodramatismo, lo cual ruego que no se tome como censura. Hay unos tipos bien vistos y bien trazados, y hay un problema. Este problema no es nuevo en absoluto. ¿Cómo va a serlo el de la mujer que pretende recobrar el amor de su marido? La novedad está en el modo de expresarlo, en la renuncia a toda convención pudorosa. Estas cosas, antes, se trababan en el salón; Tennessee Williams las lleva, literalmente, a la alcoba, y para que no pueda salir de ella, atribuye al marido una cojera que lo inutiliza. Y, por si esto fuera poco, embarca a la esposa en una sesión truncada de < <striptease> >. Más bien en una doble sesión, pues la protagonista no sólo se despoja el cuerpo, sino también el alma. Los demás personajes la imitan sólo en lo del alma. Y no hay que asustarse de lo que queda al descubierto: pocos mortales, de despojarse así, quedarían más favorecidos. Todos somos pecadores. Habrá que discutir la conveniencia, la oportunidad, la moralidad de esta franqueza, aunque hoy es ya indiscutible que la sinceridad rabiosa figura entre las exigencias radicales del tiempo en que vivimos. El señor Williams quiere ser sincero y poner las cosas como son y en su punto..." (56).

Un tranvía llamado Deseo, comedia traducida por Méndez Herrera e interpretada por Ana del Arco, bajo la dirección escénica de González Vergel, fue estrenada en el Reina Victoria el 18 de enero del 61. Estreno de una traducción "primorosa", y de una

interpretación "irreprochable", Tranvía... fue aplaudido por un público que "tardó en < <entrar> > en la obra". Pieza representativa entre las de su autor, narra los últimos episodios de un triste caso de ninfomanía que termina en locura... ¿Opinión de la crítica?

"El tranvía llamado Deseo pertenece a esa clase de teatro que hemos dado en llamar < <narrativo> >, y que consiste fundamentalmente en presentar los sucesivos episodios de una misma situación. Los episodios, en este caso, son once. La teatralidad de cada uno de ellos es indiscutible. La propiedad del diálogo, el perfil de los tipos principales, corresponden al indiscutible talento del autor, que no en vano es el dramaturgo que más gana del mundo" (57).

Otro dramaturgo, que no tanto gana en fortuna, pero sí en fama, es Arthur Miller, autor de obras como Todos eran mis hijos, La muerte de un viajante, Las brujas de Salem y Panorama desde el puente.

El drama Todos eran mis hijos, con traducción de Vicente Balart, interpretada por Carola Fernán Gómez, María Dolores Pradera, escenografía de Gaspar Campos y dirección de José Gordón, fue estrenada por La Carátula el 2 de noviembre del 51. Gonzalo Torrente Ballester sitúa la obra como representativa de "la corriente teatral más importante de su tiempo de los Estados Unidos", y elogia en ella "el planteamiento desnudo, crudo, de los problemas, y su referencia estricta al territorio de la moral, hábilmente situados en nuestros tiempos, con hombres y mujeres del día" (58).

¿Cuál es el tema de Todos eran mis hijos? No es un tema nuevo y podríamos expresarlo en pocas palabras: "un hombre que comete un delito para beneficiarse y beneficiar a sus hijos, de quienes espera una contextura moral semejante a la suya, pero la guerra, en

la que los hijos toman parte, los transforma, y su conducta supone una repulsa radical, una condenación del padre, que hábilmente ha logrado evitar las consecuencias judiciales de su delito" (59).

Valorando la obra, escribe Torrente: "De los tres actos, el primero es bueno, y el segundo, mejor, llevados ambos con habilidad y honestidad. No hay escenas de relleno, y los personajes se defienden por sus actos y palabras, manifestando haber sido concebidos de una manera humana y honda. En el tercer acto, la calidad general del drama, que ha bordeado peligrosamente lo melodramático desciende; le falta elocuencia; la solución es, para nuestro modo de ver y de sentir la vida moral, absurda, y artísticamente comete Miller el error de estropear una interesante figura de muchacha invalidando toda su conducta pasada -me refiere a su conducta teatral- con la presentación de una carta que lo echa a perder, aunque sirva para el desenlace. Esta carta inesperada conduce el drama a una conclusión cómoda y hábil, pero insuficiente e ilegítima poéticamente. La tensión, creciente en los actos anteriores, desciende hasta provocar la más absoluta repulsa" (60).

Obra de indiscutible éxito de cartelera fue La muerte de un viajante, otro drama de Miller, adaptado por José López Rubio y dirigida la representación escénica por José Tamayo, y estrenada en la Comedia el 14 de enero del año siguiente. Sobrepasó las cien representaciones; y con este motivo, se celebró en la Comedia una sesión literaria en homenaje del autor, sesión que corrió a cargo de Pedro de Miranda, director del Meridiano de la Literatura Hispánica, entidad organizadora del homenaje. En nombre de los autores, habló Buero Vallejo.

"El interés de La muerte de un viajante es sociológico, escasamente artístico y en

modo alguno poético. Nos presenta, a retazos, episodios significativos de la vida de Willy Loman, viajante de comercio norteamericano, que a los sesenta años se considera fracasado, se vuelve un poco loco y se suicida.

El fracaso de Willi Loman tiene dos caras, como Jano. La una es su fracaso profesional, económico: llega a los sesenta años y no sólo no es rico, sino que su trabajo se lo remuneran como en los tiempos de aprendizaje. La otra es el fracaso de su paternidad, porque sus hijos le salen ranas.

El interés sociológico de esta pieza consiste en que existen muchos millones de Willy Loman... Parece que allá la gente trabaja denodadamente para ahorrar unos miles de dólares y comprar a los sesenta años un rancho en el que pasar los últimos días de su vida; pero, al llegar a esa edad, se mueren del corazón, y los que no mueren, o se suicidan como William Loman, o no saben qué hacer con sus largas horas vacías. Si esto es así, harán bien en revisar los fundamentos de una civilización que produce hombres de tal especie, y los que todavía hemos caído en semejante desventura, haremos mejor en prevenirnos contra ella, defendiendo nuestra pobreza, nuestra humildad y nuestro ocio.

El otro aspecto del fracaso de Willy Loman son sus hijos. A cualquier padre puede sucederle que los hijos le salgan golfos o zascandiles; esto no es nuevo... Pero lo que le sucede a Willy Loman le está bien. Sus pobres hijos han recibido una educación disparatada, y se les ha enseñado que el hombre ha venido al mundo para enriquecerse de la manera que sea. Uno de los personajes de la comedia dice a Biff, el hijo mayor: "Aprende a no pelear noblemente cuando tu enemigo es más fuerte", o algo así. Willy, pretendiendo entender al mismo hijo -años más tarde-, exclama: "Biff no se ha encontrado a sí mismo". Lo primero me parece una vileza; lo segundo, un estupidez. La verdad es que tío Fred, el personaje que

dice la primera frase, es un hombre vil, y Willy, autor de la segunda, un estúpido. No hay, pues, sorpresa. Pero Willy no puede quejarse de su hijo. A los hijos hay que enseñarles el amor al prójimo, el sentido del honor, educarles en la dignidad y en la honestidad, hablarles de Dios y de la esperanza, mostrarles que la vida, en su brevedad, tiene un alto valor y un sentido elevado, independientes del éxito en los negocios. Pero si se les dice que se encuentren a sí mismos, el resultado tiene que ser deplorable, para el pobre Willy y para sus tristes retoños, con casa propia, con empleo, con nevera, con cocina de gas. El pobre Biff, ese hijo descarriado, huyendo a Texas, vagabundeando de rancho en rancho, obedece a un oscuro impulso de libertad, que es, al mismo tiempo, protesta contra su padre y contra la civilización que lo crió. Walt William supo algo de eso" (61).

Y para hablar de arte, La muerte de un viajante pretende resolver dos problemas insolubles: "la simultaneidad de las acciones y la actualización del pasado. El intento es noble, respetable e inútil, o, por lo menos, así lo parece... La muerte... es confusa y caótica: es una obra amorfa... Artísticamente, la pieza es una obra altamente convencional. Debe además mucho al cine: más de lo que el teatro puede recibir del cine, más de lo que, por su naturaleza, puede admitir" (62).

Cuatro años después, el 20 de diciembre del 56, fue estrenada en el Español, Las brujas de Salem, drama vertido al español por Diego Hurtado e interpretado por José Bruguera, bajo la dirección escénica de José Tamayo. La obra, según parece, fue muy aplaudida, aunque al final hubo algunas discrepancias, nacidas de la desmayada interpretación del último cuadro.

"Las brujas de Salem recoge con bastante fidelidad histórica y absoluta verdad poética

lo acontecido en un pueblo de las antiguas colonias inglesas en América del Norte... El que examina los hechos atentamente, el que los describe con sentido de la responsabilidad, como Miller hace, advierte en seguida cómo, bajo las apariencias más brillantes, son las pasiones humanas elementales las que provocan, mueven y conducen una acción terrible y trágica.

El eje del drama lo constituyen, de una parte, Abigail William; de la otra el gobernador Danfor. Sus pasiones son de naturaleza distinta, igualmente efectivas, una y otra inherentes a la condición humana. De ahí su actualidad. Del mismo modo, el otro eje, el que constituyen, apasionados de la verdad, Juan Proctor y el pastor Beverly, tiene vigencia eterna, en la vida, en la historia y en el teatro. Los restantes personajes -perfectamente delineados en su contorno psicológico- se esfuman un poco ante estos cuatro verdaderos protagonistas, si bien cada uno de ellos tiene su momento en el drama" (63).

Con el estreno de Panorama desde el puente, hubo muchos aplausos, hubo una verdadera apoteosis de aplausos en el Lara donde se estrenó el 19 de setiembre del 58. El drama fue traducido por José López Rubio y dirigida la representación por Pedro López Lagar. La crítica la reputa de "una excelente pieza". ¿Qué es Panorama desde el puente?

"... Nos cuenta una historia acontecida en Nueva York, entre gentes de sangre italiana, unos que ya han nacido en los EE.UU. y otros que acaban de llegar de Sicilia. La obra tiene, naturalmente, un aspecto social, que, por fortuna, es esencial. Su tema no es nuevo. Tampoco lo son sus personajes. Y la técnica empieza a no serlo -escenas sueltas, enlazadas por una narración" (64).

¿Por qué, pues, gusta Panorama...?

"Por su autenticidad. Lo corriente es que en la escena de los teatros hablen y actúen

personas bastante sofisticadas, y que sus problemas, a veces delicados y complejos, dependan en medida excesiva de circunstancias de lugar y tiempo. Acaso Miller crea que la materia de su obra sólo es posible entre los representantes del <<latinpeople>>, entre esos que, aunque hablan inglés y visten <<blue jeans>>, tienen las raíces de su alma al otro lado del Atlántico; pero la verdad es que, aunque Miller no lo crea así, el núcleo de su drama puede darse entre gente de cualquier país y de cualquier condición, siempre que no estén sofisticadas. El portavoz de Miller parece desear, al fin de la comedia, que la gente deje de ser así. Equivale a pedir que deje de ser humana.

El drama está construído con gran habilidad y muy bien dialogado. Arthur Miller sabe ver la esencia de lo individual y concreto, y verlo dramáticamente. Sabe también no andar por las ramas, e ir directo al asunto. En la acción dramática no se desperdicia un solo minuto. No sobra nada" (65).

O'Neill estrenó en este periodo dos obras: Anna Christie y El deseo bajo los olmos.

Anna Christie, drama traducido por León Mirlas e interpretado por Nuria Espert, bajo la dirección de Armando Moreno, fue estrenado el 29 de octubre del 59. Su estreno fue aplaudido con entusiasmo por el público del Infanta Isabel. De este drama, la crítica ha dicho: "Eugene O'Neill ha escrito en Anna Christie una comedia dramática llena de sencillez, con una construcción lineal y carente de trucos. La obra conserva las virtudes necesarias para interesar y conmover" (66).

En cuanto a El deseo bajo los olmos fue estrenada en sesión de cámara, el 3 de febrero del 54. El Teatro de Cámara que dirigen Carmen Troitiño y José Luis Alonso

aseguraron el éxito de la representación, con muchos aplausos al final de los tres actos y de algunos cuadros, al terminar la función.

"El deseo..." es, en su integridad, sin duda, la pieza más poética de O'Neill, y en esto y en la grandeza un poco gigantiforme de su personaje Cabot reside su valor.

El tema es una versión del viejo mito de Fedra, Hipólito y Teseo, vivido por personajes simples y terribles, por unas cuantas personas dominadas por pasiones elementales, codicia, injuria, cuya potencia se multiplica por el vigor saludable de los sujetos. Puritanismo y primitivismo son los dos ejes de estas almas esquemáticas, Efraím y Eben Cabot. La tercera del drama, Abbi, es mucho menos: le falta la Biblia. No es más que una mujer hermosa.

Despojado de su poesía -tal en la versión esta-, reducido el drama a su pura línea argumental, interesa menos. Los admirables valores formales de la tragedia europea faltan en absoluto aquí, en la tierra de O'Neill. Y estos hombres quedan, a fuerza de elementales, bastante lejos de nosotros, que no podemos serlo ni sentir la elementalidad ni como un modelo ni como una nostalgia.

Nuestra vida moral se apoya sobre una personalidad demasiado hecha para que los pecados de Abbi, esta mezcla de Fedra, Medea y Scarlett O'Hara, puedan hallar en nuestro corazón un eco perdurable, un eco que permanezca cuando el encanto de las palabras de O'Neill se haya desvanecido. No importarían los excesos formales del gran autor americano si sus hombres fueran más profundos. Pero ni siquiera lo es Efraím Cabot, el gigantesco" (67).

Otros dramaturgos estadounidenses estrenaron obras no menos interesantes, algunas de gran éxito de público, como *Yo traigo la lluvia*, comedia de Richard Nash, traducida y adaptada por Th. Ullman y A. Plañiol e interpretada por Pastora Peña. Esta comedia fue

estrenada el 25 de abril del 58 en el Cómico. Contribuyeron al éxito "un escenario muy apropiado de Emilio Burgos y la inteligente dirección de José Luis Alonso".

¿Qué es, pues, Yo traigo la lluvia? Torrente la clasifica como "una comedia agradable, simpática, humana e intrascendente: justo lo que pide a uno el cuerpo después de Pirandello. Dentro de su sencillez hay un intento de dibujar caracteres y de ponerlos en conflicto; hay un personaje encantador, una muchacha desgraciada, un momento de crisis y un final satisfactorio.

En el diálogo abundan los aciertos cómicos, y la trama está desarrollada con lógica, sin más roces que un momento forzado que el público advirtió y convirtió en momento peligroso, pronto salvado por un rápido y eficaz recurso teatral. Después de una vacilación, la chica prefiere la poesía de lo cotidiano. Concebida por Saroyan, hubiera elegido la otra clase de poesía" (68).

Del aludido William Saroyan -Premio Pulitzer- el T.E.U de la Facultad de Letras estrenó una comedia suya el 11 de marzo del 53. Se trata de El momento de tu vida. La comedia fue considerada como "insatisfactoria" por la crítica.

"Todos los tipos que entran, salen o están, son humanamente interesantes; pero el dramaturgo, ni aquí ni en Nueva York dispone de tiempo suficiente para dedicarles. Tiene que reducirlos a un tic, y el resultado es insatisfactorio. No se puede meter en un escenario, sea éste un bar, a un puñado de gentes y dejarlas vivir. Pese a la voluntad del dramaturgo, tres personajes acaban llamando su atención y robándole el tiempo que necesita para los demás. Pero tampoco ese tiempo basta. Hace falta todo el tiempo de una comedia para describir el momento de la vida de cualquiera: el de Joe, Tom y Kitty, como el del bailarín

o el de Kit Karson. Sesenta personajes de novela pueden llenar las páginas necesarias; veinticuatro personajes de comedia jamás podrán conseguirlo. Los de novela pueden moverse con naturalidad; pero el movimiento en la comedia siempre resulta artificioso. Lo es que estos veinticuatro personajes tengan <<el momento de su vida>> en el mismo lugar y en el mismo tiempo. El novelista puede ser justo en sus sesenta personajes al darles la importancia que tienen; el dramaturgo, al preferir algunos sobre los demás, es injusto. Saroyan lo es, a pesar suyo. Su comedia no satisface estéticamente. Por esto y porque resulta vieja" (69).

Robert Thomas, autor de Trampa para un hombre solo, de grato recuerdo para los aficionados al género policíaco, estrenó en el Infanta Isabel, el 20 de setiembre del 61, Ocho mujeres. Su éxito con la primera, en el extranjero, seguramente le llevó a repetir la suerte. Ocho mujeres tuvo mucho éxito fuera de España -según parece-, y lo tuvo también en Madrid, puesto que el público "aplaudió largamente, y el telón se levantó muchas veces al final de la obra" (70).

Este éxito se explica, en buena parte, por "la perfección interpretativa, a cargo de ocho actrices excelentes: Cándida Losada, Consuelo Companys, María Francés, María Luisa Ponte, Tota Alba, Mercedes Barranco, Ana María Vidal y Paula Martel" (71).

La escenografía fue obra de Víctor María Cortezo. Tradujo la obra, "tan perfectamente como siempre", José Luis Alonso, y dirigió José Osuna...

En Ocho mujeres, "Robert Thomas maneja con habilidad diversos recursos, cómicos y melodramáticos, sabe hacer reír con una situación espeluznante, y provocar el terror y el <<suspense>> con el batir de una puerta. En este sentido ha jugado con nosotros y nos ha llevado a dónde ha querido. El ambiente, las figuras, son interesantes y muy adecuadas.

Y por debajo de las exageraciones e inverosimilitudes, que nunca faltan, se percibe cierta verdad en la situación general, en el drama de este hombre, que no sale a escena, y que ha vivido asediado por ocho mujeres, cada cual con su conflicto" (72).

Otra comedia de fama universal fue estrenada en el Cómico el 22 de abril de 1957 con gran éxito de público. Se trata de Té y simpatía, de Robert A. Anderson. Esta obra se estuvo representando con gran éxito en esos sitios donde se conferían patentes de actualidad y excelencia a las obras teatrales.

Plantea la obra un grave problema moral, muy actual en su tiempo:

"Toda la trama de la comedia gira en torno a la infundada acusación de homosexualidad que se hace a un mozo estudiante de un colegio norteamericano. Época, la actual; costumbres, las del círculo más o menos puritano que tiene Boston como capital y modelo."

¿Hay derecho a tratar estas cosas en el teatro? -se pregunta el comentarista, antes de dar su opinión a continuación:

"Creo que sí. Más que derecho, necesidad. La realidad exige su incorporación al arte. Al artista se le puede y debe exigir delicadeza, pero jamás el público cierra los ojos sobre lo que le rodea. En este caso, Anderson ha tratado, más que con delicadeza, con castidad. Este es el primer tanto a favor de Té y simpatía.

El segundo acto se refiere a la habilidad teatral con que está construida, al buen tino en el trazado de los personajes principales -los otros, poco más son un coro indiferenciado de estudiantes-, en la claridad del diálogo. Sin olvidar, naturalmente, su ritmo no es el de nuestro teatro.

De todos los tipos que en ella aparecen, el más interesante, sin duda, es el de la señora Reynolds, la protagonista. Hay en su conducta algo que puede discutirse. Sus especiales relaciones con el estudiante Tom Lee constituyen un caso-límite, un caso perfectamente excepcional, tanto por su naturaleza como por sus circunstancias, y sólo con normas excepcionales debe ser juzgado. Pero, humanamente, la actitud de la señora Reynolds, su decisión final, es tan conmovedora como simpática" (73).

Y finalmente, Sidney Kingsley estrenó una comedia traducida por Montero Alonso y bien interpretada por Manolo Dicenta, Brigada 21. La obra gustó mucho, y el público la aplaudió debidamente.

Pero, ¿qué clase de obra es Brigada 21? Menos que "una obra estrictamente policíaca", Torrente la considera como un "excelente reportaje teatral".

"Una comisaría de Policía neoyorquina; los tipos que pasan por ella; tres o cuatro historias de diverso matiz enlazadas por la coincidencia en el lugar; tipos para componer el ambiente. Todo estaría muy bien -dentro del género, naturalmente -si la acción fuese un poco más rápida, si se concediese menos atención al ambiente, si la palabra <<aborto>> no sonase, y el delito <<aborto>> no fuese el móvil de la acción principal. Sin la influencia de cierto teatro, la comedia se hubiese llevado por otros cauces. Un crimen así lo hubieran rechazado los clásicos del género, que nunca se preocuparon del aspecto <<social>> de sus acciones. La finalidad fundamental de la obra policíaca excluye toda preocupación extraña a sí misma, al delito considerado como problema intelectual y a su solución".

Por este motivo, la obra parece mejor un excelente reportaje teatral que una pieza policíaca. Y así considerado, "nos permite saber qué cosas pasan en una Comisaría, qué tipos se dan en la Policía y con qué gentes tienen que habérselas en todo momento".

IV-5. Otros teatros.

Si otro teatro tuviera algún interés que mereciera destacar, sería sobre todo el teatro alemán con obras que tuvieron éxito de público como, por ejemplo, Aimée, de Heinz Coubier y El cántaro roto, de Enrique von Kleist. Otras de no igual fortuna: La leyenda de un vida, de Stefan Zweig y Matrimonio a dosis, de L. Lenz y R. A. Roberts.

Aimée, comedia escrita en alemán por Heinz Coubier, vertida al español por Catalina Martínez Serra y Manuel Collado, interpretada por Josita Hernán, fue estrenada en la Comedia el 5 de marzo del 56. "Buena dirección escénica" de Fred Schoer. "Muy buena" la interpretación. Intérpretes, director y comedia fueron unánimemente aplaudidos.

"Aimée es una diversión en forma de comedia, construída con los elementos mínimos, que tiene del siglo XVIII, además del tema, el espíritu. Repartida en dos actos, con unidad de tiempo y acción, su tema es el manejo que se trae una mujer con dos hombres que la aman y un criado devoto de las convenciones. Una sola situación, a la que el humor travieso de la protagonista da toda la variedad posible; un diálogo muy ingenioso; el interés, mantenido no tanto por lo que va a suceder como por lo que está sucediendo; todos los trucos lícitos en la comedia, y un momento afortunadísimo -el duelo- en el segundo acto, cómico de la mejor ley, lleno de pequeñas sorpresas y de inesperadas situaciones secundarias. Por último, un final feliz. Teatro de siempre, tratado con moderno sentido de la economía, con sobriedad de medios, con gracia entre francesa y sajona" (74).

"¡Una comedia ejemplar!" Así reputó la crítica la comedia de Enrique von Kleist, El cántaro roto, vertida al castellano por Manuel Manzanares, adaptada e interpretada por Manuel Callado y estrenada en el María Guerrero el 29 de diciembre del 53.

"Es de extrañar que El cántaro roto sea considerada como una de las cimas de la tardía comedia alemana. Por muy ingenuo que parezca hoy su tema, el arte con que está construída y dialogada, su admirable desarrollo, la perfección de los tipos, la gracia de sus situaciones, la ligereza de su andadura, pertenecen a lo más delicado y elegante del teatro clásico universal. Es un descanso divertido en la vida intensa y trágica de Enrique von Kleist, dramaturgo, al parecer, nunca representado en España hasta la ocasión presente. Y no estaría mal que este Cántaro roto fuese presentado alguna vez a un público más amplio, que pudiera, al menos, escuchar una comedia bien hecha, si otra cosa no le interese. El hecho de estar resuelto la obra en un solo acto, la habilidad con que se concentra la acción, la honestidad de sus escenas, la viveza con que enlaza unas con otras, hacen de El cántaro roto una comedia ejemplar" (75).

Stefan von Zweig estrenó su comedia, La leyenda de una vida, traducida al castellano por Catalina Martínez Sierra e interpretada por Catalina Bárcena, dirección escénica de Manolo Collado. La función se verificó en el Infanta Isabel, el 1 de setiembre del 54 y ha sido patrocinada por el embajador de Alemania en España.

"La comedia de Zweig tiene un gran tema. O, más bien, varios temas de interés, que se entremezclan y desenvuelven para dejar, al final, uno solo, que no es, el más importante. Apasiona la situación sentimental del hijo escritor, en quien no ve nadie sino la sombra, la prolongación del padre. Apasiona algo menos el conflicto planteado entre las dos mujeres

que, en vida del escritor famoso, se repartieron, si no su amor, su compañía. El primer acto, el más teatral de la obra, parece apuntar con preferencia al primer tema, que en el segundo pasa a un plano inferior, y que, en el tercero, casi desaparece. La obra está desarrollada en honrada limpieza, aunque carezca del movimiento escénico que tanto agrada por estas latitudes. Es rica en valores literarios; los tipos están muy bien estudiados, y alguno de ellos, como el secretario entregado a la gloria del escritor, merecería mayor atención. De los tres actos, el central, lento de por sí, fue llevado con lentitud: convendría imponerle un ritmo más vivo" (76).

Si hay una obra valorada de manera casi totalmente negativa, será la comedia escrita en colaboración entre L. Lenz y R. A. Roberts, Matrimonio a dosis, adaptada a la escena española por Manuel Collado y estrenada en el María Guerrero el 5 de setiembre del 52. La comedia fue juzgada como "falta de novedad y carente de diversión" por la crítica.

"La pareja Bergat, protagonista de Matrimonio a dosis se separa y se junta. Cuando, en el prólogo, la señora Bergat abandona a su marido, sabemos ya que en el primer acto aparecerá convertida en una gran señora, y hasta presentimos la << mujer de la calle >> del segundo acto, simplemente porque el marido ha indicado que prefiere cualquier mujer, princesa o pindonga, antes que la pequeñoburguesa que le ha tocado en suerte. Y el abandono de un hijo por la madre en manos del padre (acto segundo) nos dice de antemano cuáles serán los motivos de la reconciliación. Por este camino no hay novedad.

Queda la oportunidad de un diálogo gracioso... Matrimonio a dosis está escrita en Alemania, no en Inglaterra, y los alemanes no han cantado nunca, entre sus admirables virtudes, la del humor ligero y gracioso. Tienen el talento de la profundidad, no el de la

bagatela, tan importante para navegar por el mundo y escribir buenas comedias. De aquí resulta que el diálogo tampoco es suficiente, y los tres o cuatro chistes buenos que hemos leído, me atrevo a asegurar que pertenecen a la cosecha del adaptador. En resumen: para que nada falte, esta comedia trivial acaba por brindarnos, en boca de la esposa, y como despedida, un párrafo del más puro estilo benaventino. Sugiero que la acumulación de tópicos resulta excesiva" (77).

Con el teatro griego y con una adaptación de la clásica tragedia de Sófocles, Edipo Rey, de manos de José Luis Aguirre, interpretada por Maruchi Fresno, con dirección escénica del mismo Aguirre ponemos punto final a este apartado del teatro extranjero.

La representación fue a cargo del Teatro Experimental del Ateneo, el 2 de mayo del 52. La interpretación de esta obra universal tuvo mucho éxito y fue calurosamente aplaudida. De esta afortunada función dijo Gonzalo Torrente Ballester, muy complacido como los demás espectadores, pero con su habitual sentido crítico:

"Representaciones como Edipo Rey, las necesitamos por dignidad intelectual y porque si estos temas eternos y tremendos no se dan a conocer en sus versiones clásicas, tan limpias, poéticas y grandiosas, corremos el riesgo de verlos o leerlos rehechos -o refritos- por cualquier alma sucia de estas que se llevan ahora. Constituye el incesto, si se quiere, un tema límite dentro de nuestra obligación de conocerlo, considerarlo y estimarlo: aunque un <<cuatro>> estigmatizador nos amanece y acaso, acaso, anatematico. ¡Loado sea Dios! Si el criterio aludido se hiciera universal y obligatorio quedarían las letras reducidas a la temática rosa y el público condenado a la estupidización más absoluta.

Por fortuna, hemos visto Edipo rey. Con entrada libre y gratuita. Con muchísimo

público. No ha sido una representación irreprochable, pero sí estimable y laudable. Ha faltado la última perfección del movimiento escénico, y, en la dicción, ese desgarró de la voz en que se expresa la tensión trágica más alta. En cuanto a la versión literaria, sería oportuno que algún poeta humanista, pero de gusto actual, repasara los adjetivos y algunas formas de construcción sintáctica con demasiado sabor decimonónico. Es imposible alcanzar la perfección poética del texto griego; pero no lo es dotar a las palabras castellanas de mayor actualidad, ya que carecemos de la versión clásica insustituible" (78).

De manera general, el teatro moderno extranjero gustó mucho al público madrileño y encontró en la crítica una acogida mayoritariamente favorable.

NOTAS.

(1) ARRIBA, 25-III-52.

(2) *Ibidem*, 14-I-53.

(3) .. 28-XI-53.

(4) .. 11-V-54.

(5) *Ibidem*.

(6) *Ibidem*, 25-I-61.

(7) .. 12-XI-52.

(8) .. 30-V-53.

(9) .. 19-V-56.

(10) .. 4-VI-58.

(11) .. 10-X-59.

(12) .. 7-III-58.

(13) .. 15-XII-61.

(14) .. 23-IX-59.

(15) .. 13-V-58.

(16) .. 12-XI-55.

(17) .. 25-X-58.

(18) *Ibidem*.

(19) *Ibidem*, 19-XI-60.

(20) .. 17-XI-60.

(21) .. 10-VII-57.

- (22) .. 1-VI-56.
- (23) ARRIBA, 6-III-57.
- (24) *Ibidem*, 30-I-57.
- (25) .. 31-I-56.
- (26) .. 15-I-53.
- (27) .. 1-IV-52.
- (28) .. 5-X-51.
- (29) .. 17-IX-53.
- (30) .. 26-V-51.
- (31) .. 27-III-53.
- (32) .. 7-V-52.
- (33) .. 18-X-52.
- (34) .. 6-II-53.
- (35) .. 13-I-54.
- (36) .. 29-II-52.
- (37) .. *Noviembre 1953*.
- (38) .. 4-V-55.
- (39) .. 28-I-51.
- (40) .. 30-V-51.
- (41) .. 13-III-52.
- (42) .. 3-VI-53.
- (43) .. 21-I-56.
- (44) ARRIBA, 1-III-61.

(45) *Ibidem*, 1-VII-55.

(46) .. 12-IX-53.

(47) .. 9-XI-51.

(48) .. 16-VI-54.

(49) .. 9-VI-51.

(50) .. 25-IV-58.

(51) .. 26-I-61.

(52) *Ibidem*.

(53) .. 20-XII-57.

(54) .. 18-II-58.

(55) *Ibidem*.

(56) .. 1-X-59.

(57) .. 19-I-61.

(58) .. 3-XI-51.

(59) *Ibidem*.

(60) *Ibidem*.

(61) .. 15-I-52.

(62) *Ibidem*.

(63) .. 21-XII-56.

(64) .. 20-IX-58.

(65) *Ibidem*.

(66) .. 30-X-59.

(67) .. 4-II-54.

(68) ARRIBA, 26-IV-58.

(69) *Ibidem*, 12-III-53.

(70) .. 21-IX-61.

(71) *Ibidem*.

(72) *Ibidem*.

(73) .. 23-IV-57.

(74) .. 6-III-56.

(75) .. 30-XII-53.

(76) .. 2-IX-54.

(77) .. 6-IX-52.

(78) .. 3-V-52.

CONCLUSIÓN.

Entre enero de 1951 y abril de 1962, el teatro español ha recorrido mucho camino. Nuestro eminente periodista-crítico ha presenciado cientos y cientos de obras de diferentes autores y distintos gustos, estrenadas en los coliseos madrileños. Ninguna duda de que el estado del teatro ha mejorado sensiblemente. Prueba de ello, son muchas las obras que recibieron buena crítica de prensa y acogida apoteósica de público. Lo que, positivamente, influyó sobre el habitual tono muy duro y discrepante de la crítica: de catastrofista en los años cuarenta y parte de los cincuenta, pasó más tarde a moderada y aun a veces elogíaca. La esperanza y la ilusión que despertaron obras y autores ya consagrados, el interés que surgió de la pluma de jóvenes dramaturgos en busca de fama literaria, que brotaron en la década anterior, se confirmaron y se afianzaron aún más a lo largo de la década siguiente y principios de los sesenta.

El maestro Benavente se despidió de su público con sus últimas comedias, celebradísimas y de indiscutible éxito. Enrique Jardiel Poncela y José María Pemán estrenaron obras que cosecharon los mejores aplausos en su historia. Otros dramaturgos, ayer todavía inmaduros y de poca relevancia en la historia del teatro, forjaron el destino, con mucha fortuna, y acabaron por ser referencias innegables en las letras españolas contemporáneas. Estrenaron obras de mucha consideración literaria y artística, y de franco éxito de público. ¿Hace falta mencionar nombres como el de Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Alvaro de Laiglesia, Carlos Llopi...

Veteranos de los escenarios como Joaquín Calvo Sotelo o Juan Ignacio Luca de Tena

o Tono el humorista triunfaron como nunca antes. Sin embargo, la gran novedad, habrá que buscarla en obras de jóvenes dramaturgos, con su teatro testimonial y comprometido, llámese este << teatro público >> o lo que sea: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Antonio Giménez Arnáu, etc...

Antonio Buero Vallejo no defraudó. El gran interés que despertó su primera obra, Historia de una escalera, se mantuvo y aun se reforzó con obras estrenadas a lo largo de los años cincuenta, como, por ejemplo, La tejedora de sueños, Irene o el tesoro o Madrugada, todas acogidas con frenéticos aplausos y crítica muy positiva.

Alfonso Sastre, "animado por una fuerte voluntad de innovación del teatro español en todos los niveles de su estructura", fue la gran revelación de los años cincuenta -como lo fue Antonio Buero Vallejo la década anterior-, con sus obras de gran trascendencia teatral y de mucho éxito, de público como de crítica: entre otras, podemos citar La mordaza, El cuervo o En la red.

En cuanto a Alfonso Paso, "epígono y renovador de la comedia burguesa y del teatro de humor", hizo pasos gigantescos en el teatro, y dominó en buena medida los escenarios madrileños, llegando a estrenar casi un centenar de obras entre su primera comedia en 1953, la muy polémica No se dice adiós, sino hasta luego, hasta la última que presenció Torrente como crítico titular, el 23 de abril de 1962, Al final de la cuerda. ¿Es menester recordar que en 1957 le otorgaron a Paso su primer premio, el Nacional de Teatro?

Los estrenos de Antonio Giménez Arnáu, Murió hace quince años y Carta a París nos dejaron recuerdos no fáciles de borrar, por su calidad y su éxito.

Otros autores, de menos calibre y fortuna, noveles reconocidos y clasificados, no

lograron estrenar en Madrid y tuvieron que resignarse y esperar...

Mientras tanto, los estrenos siguen atrayendo público como nunca antes; un público que, hoy como nunca, queda pegado fiel y orgullosamente a su arte predilecto. Así hemos visto como obras no destinadas inicialmente al teatro, pero de fuerte contenido dramático, atraen a los teatrófilos, a pesar de sus deficiencias técnicas. Y cómo determinadas obras clásicas, españolas sobre todo, conservan integro su atractivo. Esto nos confirma, una vez más, que lo que muere es lo accidental y que allí donde el verdadero drama o la verdadera comicidad han alcanzado expresión teatral de una vez la han alcanzado para siempre. Así es como siempre, Lope, Calderón, Zorrilla, por sólo citar éstos, llenan hasta la actualidad los coliseos.

Llenan también los coliseos, representaciones de obras de autores extranjeros, sea en versión original o en adaptación a la escena española. Y en lo que a las traducciones se refiere, cabe señalar la gran labor artística realizada por José Luis Alonso y José López Rubio: lograron verter al español, con mucho éxito, centenares de obras extranjeras: europeas y norteamericanas. Así triunfaron en Madrid obras de autores como Jean Anouilh, Marcel Achard, Jean Cocteau, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, J.B. Priestley, Diego Fabri, etc...

Indudablemente, el teatro de los años cincuenta ofrece más perspectivas y parece alejarnos cada vez más de aquellos inolvidables estrenos de la inmediata postguerra. ¡Por fortuna!

CARTELERA.**1- ALCÁZAR.**

- Reposición de La casa de Troya, adaptación por Linares Rivas de la famosa novela de Pérez Lugín (2-VIII-51).
- Reposición de ¡Oh doctor!, de Carlos Llopis (18-X-52).
- Estreno de Una novia pregunta por usted, comedia de Solt y Bekeffi, adaptada por Alvaro de Laiglesia (7-XI-52).
- Estreno de El caso de la señora estupenda, comedia en tres actos, de Miguel Mihura (7-II-53).
- Estreno de Europa y el toro, comedia en tres actos, de Ladislao Fodor, traducida por José López Rubio e interpretada por Ricardo Calvo, dirección artística de Cayetano Luca de Tena (11-IX-53).
- Estreno de Carta a París, comedia en tres actos de José Antonio Giménez Arnáu (13-XI-53).
- Estreno de Madrugada, episodio dramático de Antonio Buero Vallejo (10-XII-53).
- Reposición de Madrugada, de Buero Vallejo (11-IX-54).
- Estreno de La divina pelea, comedia de José María Pemán (29-IX-54).
- Estreno de La cena de los tres reyes, farsa en tres actos, de Víctor Ruiz Iriarte (20-X-54).
- Estreno de El caballero de Barajas, comedia musical, de José López Rubio (24-IX-55).
- Estreno de El cosaco y el Rajá, revista de Adolfo Torrado, con música de los

maestros Montorio y Algueró (9-II-57).

- Estreno de Balalaika, opereta en dos actos de Erik Marschwitz, George Pasford y Bernard Grün, adaptada por J. I. Luca de Tena (11-X-57).
- Estreno de La herencia, comedia en tres actos de Joaquín Calvo Sotelo (28-XII-57).
- Estreno de La cárcel sin puertas, drama en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de José Antonio Giménez Arnáu (24-IV-58).
- Estreno de Cuidado con las personas formales, juguete cómico de Alfonso Paso (20-I-60).
- Estreno de Rapto, comedia en tres actos, de Edgar Neville (2-IV-60).
- Estreno de Por ejemplo enamorarse, farsa musical de Alfonso Paso y el maestro Montorio (2-XII-60).
- Estreno de Cuatro y Ernesto, comedia de Alfonso Paso (29-IX-60).
- Estreno de Dinero, comedia en dos partes, de Joaquín Calvo Sotelo (21-I-60).
- Estreno de El niño de su mamá, comedia de Alfonso Paso (24-II-61).

2-ÁLVAREZ QUINTERO.

- Estreno de Almas prisioneras, drama de Jacinto Benavente (27-I-53).
- Reposición de Malvaloca, comedia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (25-IV-53).
- Estreno de Amor a tanto por ciento, de la señorita Blanca Flores y Angel Soler (28-IV-53).

3-BENAVENTE.

- Estreno de Ausencia, comedia en tres actos, de Agustín de Figueroa (24-II-51).
- Estreno de Los maridos mandan... pero menos, juguete cómico de Luis Fernández Sevilla y Luis Tejedor (31-III-51).

4-CALDERÓN.

- Estreno de El lebré del cielo, comedia en tres actos, divididos en seis cuadros, de Jacinto Benavente (26-IV-52).
- Estreno de La cortesana, comedia dramática, de Claudio de la Torre (14-VI-52).
- Estreno de Por salvar su amor, comedia póstuma de Jacinto Benavente (4-XI-54).

5-COMEDIA.

- Reposición de Tierra baja, de Guimerá (26-I-51).
- Estreno de Mater Imperatriz, comedia dramática de Jacinto Benavente (31-I-51).
- Estreno de Ninotchka, comedia; adaptación de la obra francesa por Conchita Montes, bajo la dirección de Edgar Neville (25-III-51).
- Estreno de Amor bajo cero, obra humorística en tres actos y cuatro cuadros, de los autores franceses Reed y Jacques Deval, traducida por José Luis Alonso (27-IV-51).
- Estreno de Las Pirámides no muerden, comedia escrita en inglés por P. Johnson, traducida por Conchita Montes; dirección escénica de Edgar Neville (30-V-51).
- Estreno de Entre el sí y el no, comedia en tres actos de José María Pemán (4-X-51).

- Estreno de Cena de Navidad, comedia de José López Rubio (10-XI-51).
- Estreno de El complejo de Filemón, comedia escrita en francés por Jean Bernard Luc y traducida al castellano por Luis G. de Linares (15-XII-51).
- Estreno de La muerte de un viajante, célebre obra norteamericana, de Millar, que ha sido traducida por José López Rubio. Obtuvo en Norteamérica el premio Pulitzer (11-I-52).
- Estreno de Damián, comedia dramática de Joaquín Calvo Sotelo (15-V-52).
- Estreno de El baile, comedia en tres actos, de Edgar Neville (27-IX-52).
- Estreno de La vida en un bloc, comedia de Carlos Llopis (10-I- 53).
- Estreno de A media luz los tres, comedia de Miguel Mihura (26-XI- 53).
- Estreno de Veinte añitos, comedia en tres actos de Edgar Neville (10-II-54).
- Estreno de Queridos amigos, adaptación de un vodevil francés por Conchita Montes (11-III-54).
- Estreno de El caso del señor vestido de violeta, comedia en tres actos de Miguel Mihura (18-IV-54).
- Estreno de La torre sobre el gallinero, comedia de Vittorio Alvo (16-V-54).
- Estreno de Marramiau, adaptación al español de una comedia de Ladislao Fodor, titulada La chimenea y la luna, por Edgar Neville (16-X-54).
- Estreno de La otra orilla, comedia en tres actos de López Rubio (5-XI-54).
- Estreno de Adelita, comedia en tres actos de Edgar Neville (15-I-55).
- Estreno de Jacinta, drama en tres actos, de Luis Delgado Benavente (16-II-55).
- Estreno por el T. P. de Ifigenia, drama escrito por José María Rincón e interpretado por Pilar Fernández Labrador (29-III-55).

- Estreno de Si llevara agua, drama en tres actos de Carmen Troitiño, Premio < < Jacinto Benavente > > (11-VI-55).
- Estreno de Asmodeo, pieza en tres actos, de Francisco Mauriac, traducida y adaptada por L. Martínez, F. Pavía y Ph. Guillen (30-IV-55).
- Estreno de El embargo, comedia en tres actos de Martín Marje (4-IX-55).
- Estreno de El amor tiene su aquel, comedia en tres actos de Carlos Llopi (3-XII-55).
- Estreno de Mi adorado Juan, comedia en cuatro cuadros, de Miguel Mihura (12-I-56).
- Estreno de Aimée, comedia escrita en alemán por Heinz Courbier, vertida al español por Catalina Martínez Sierra y Manuel Collado, interpretada por Josita Hernán (6-III-56).
- Estreno de En cualquier Puerta del Sol, comedia de Carlos Llopi (7-IV-56).
- Estreno de Multiplicando por cero, drama en dos actos, por Juan G. Basté (16-I-57).
- Estreno de ¡Lo siento señor García!, farsa tragicómica de Alfonso Paso (7-III-57).
- Estreno de Una muchachita de Valladolid, comedia de Joaquín Calvo Sotelo (11-IV-57).
- Estreno de La perrera, comedia dramática en tres actos, de José Jesús Martínez (16-IV-57).
- Estreno de La noche del 16 de enero, "acción judicial" escrita en inglés por Ayn Rand y vertida al español por Félix Ros (7-VIII- 57).
- Estreno de Buenas noches, Bettina, comedia de Garinei y Giovanini, adaptación de Alfonso Paso (1-II-58).

- Estreno de Usted puede ser asesino, comedia en dos actos, de Alfonso Paso (28-V-58).
- Estreno de Los tres pequeños, farsa en dos actos, de Alfonso Paso (9-X-58).
- Estreno de George & Margaret, comedia en tres actos, de Gérard Savory, vertida al español por Javier Regás e interpretada por Amparo Soler Leal. Dirección escénica de Adolfo Marsillach (25-X-58).
- Estreno de Bobosse, comedia en tres actos, de André Roussin, adaptada por Alfredo Marta y Jaime Descallars (18-XII-58).
- Estreno de La República de Mónaco, farsa en dos partes y un epílogo, escrita por Joaquín Calvo Sotelo (2-IV-59).
- Estreno de El marido, la mujer y la muerte, comedia en tres actos, de André Roussin, en versión y adaptación de Tono (23-IX-59).
- Estreno de Cartas credenciales, comedia en dos partes, divididas en seis cuadros, de Joaquín Calvo Sotelo (6-II-60).
- Estreno de Blas, comedia escrita en francés por Claude Magnier, vertida al español por Ricardo Paseyro (19-XI-60).
- Estreno de Retrato de boda, comedia en tres actos, de Alfonso Paso (2-II-61).
- Estreno de Lecciones de matrimonio, comedia en dos partes, traducida al castellano por Conchita Montes (23-II-61).
- Estreno de Esta noche tampoco, comedia de José López Rubio (1-XII-61).
- Estreno de Rebelde, comedia de Alfonso Paso (9-II-62).

6-CÓMICO.

- Estreno de Las de Aúpa, comedia de Adolfo Torrado (7-IV-51).
- Centésima representación de Las de Aúpa, de Adolfo Torrado (17-V-51).
- Reposición de Jaimito se casa, comedia de Alfonso Paso (7-VI-51).
- Reestreno de la tragedia grotesca ¡Que viene mi marido!, de Carlos Arniches, en homenaje del autor (28-VII-51).
- Estreno de Ayer será mañana, comedia en tres actos de Soriano de Andía (1-IX-51).
- Estreno de La cigüeña dijo sí, comedia de Carlos Llopis (11-I-52).
- Estreno de Su primera aventura, comedia de Preston Sturges, interpretada por Lili Murati (25-IV-52).
- Estreno de El más acá del más allá, comedia en dos actos y cuatro cuadros de Carlos Llopis (26-XI-52).
- Estreno de El pobrecito embustero, farsa de Víctor Ruiz Iriarte (7-IV-53).
- Estreno de La mosca de Oteló, comedia burlesca de Alfayate y Serrano de Andía (29-V-53).
- Estreno de Quince días millonario, comedia en dos actos y cuatro cuadros, de Adolfo Torrado (17-IX-53).
- Estreno de Nosotros también, dos comedias reunidas bajo el mismo título, de Carlos Llopis (27-II-54).
- Reposición de Usted tiene ojos de mujer fatal, comedia de Jardiel Poncela (10-VII-54).
- Estreno de No es tan fiero el león..., comedia en dos actos, de Tejedor y Alfayate (4-IX-54).

- Estreno de La viuda de las camelias, comedia del húngaro Janos Vaszary, traducida y adaptada por Alvaro de Laiglesia (8-XII-54).
- Estreno de Marino tiene que ser, farsa cómica en tres actos de Luis Fernandez Sevilla (12-II-55).
- Estreno de Amor en septiembre, comedia en tres actos de Rafael C. Bertrán (2-IX-55).
- Estreno de Padres que tenéis hijos, comedia de Pepe Alfayate (29-XI-56).
- Estreno de Té y simpatía, comedia de Robert A. Anderson, vertida al español por V. Fernández Asis (23-IV-57).
- Estreno de Un marido es algo, comedia de Juan Vaszary y Joaquín Pérez Madrigal (29-VIII-57).
- Estreno de Un yanqui de Madrid, comedia en dos actos, de Luis Fernández de Sevilla y Tejedor (28-II-58).
- Estreno de Cuñada viene de cuña, comedia en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Tejedor (28-II-58).
- Estreno de Yo traigo la lluvia, comedia de Richard Nash, traducida y adaptada por Th. Ullman y A. Plañiol e interpretada por Pastora Peña. Dirección escénica de José Luis Alonso (26-IV-58).
- Estreno de ¿Qué hacemos con los hijos?, tragicomedia de Carlos Llopi (3-X-59).
- Estreno de Elena, te quiero, comedia musical de Vaszary y Ruiz Iriarte, música del maestro Parada (12-III-60).
- Estreno de Dos noches de boda, comedia de Tejedor y Alfayate (5-XI-60).

- Estreno de La doncella es peligrosa, comedia en tres actos, de Serge Veber, adaptada libremente a la escena española por Luis Tejedor (27-I-61).
- Estreno de El rincón tranquilo, comedia de Michel André, traducida y adaptada por Juan José de Artechu (9-III-61).

7-ESPAÑOL.

- Estreno de Veinte y cuarenta, comedia en tres actos de José López Rubio (9-II-51).
- Estreno de La noche nunca acaba, fantasía dramática de Faustino González Aller y Armando Ocano, Premio <<Lope de Vega>> de 1950 (6-IV-51).
- Reposición de Historias de una escalera, comedia de Antonio Buero Vallejo (11-IV-51).
- Estreno de Como era en un principio, comedia de José y Jorge de la Cueva (12-V-51).
- Estreno de An inspector calls, de J. B. Priestley, traducida por Félix Ros con el título de Llama un inspector, pieza en tres actos (26-V-51).
- Estreno de Entre bobos anda el juego, comedia en tres actos de Francisco Rojas Zorrilla (7-XII-51).
- Estreno de La tejedora de sueños, drama de Antonio Buero Vallejo (12-I-52).
- Reposición de El Alcalde de Zalamea, drama de Calderón de la Barca en su versión original. Dirección escénica de Cayetano Luca de Tena (13-IV-52).
- Sesión de Cámara: representación de La voz humana, de Jean Cocteau; Compás, de Claudio de la Torre; Cuando llegue el día, de Joaquín Calvo Sotelo (18-VI-52).

- Estreno de La novia, drama en tres actos de Horacio Ruiz de la Fuente (5-IX-52).
- Representación por el T.E.U. de Madrid de Tres sombreros de copa, comedia de Miguel Mihura (25-XI-52).
- Estreno de Colombe, comedia de Jean Anouilh, traducida y dirigida por José Luis Alonso, por el Teatro de Cámara (14-I-53).
- Estreno de Volpone, el Magnífico, comedia de Ben Jonson, adaptada a la escena española por Tomás Borrás (6-II-53).
- Estreno de La Sacristía, comedia dramática en tres actos, de Clemencia Laborda (11-IV-53).
- Estreno de Murió hace quince años, comedia dramática de José Antonio Giménez Arnáu, Premio <<Lope de Vega>> 1953 (18-IV-53).
- Representación del Tenorio, versión de José María Seoane, Rafael Gil Marcos, Miguel Angel, Manuel Kayser, José Capilla... Dirección de Modesto Higuera (30-X-53).
- Estreno de El sombrero de paja de Italia, comedia de los dramaturgos franceses Labiche y Michel, traducida por Fernando de Igoa (12 XII-53).
- Estreno de Edipo, tragedia en verso de José María Pemán (16-I-54).
- Estreno de Eva sin manzana, Premio <<Calderón de la Barca>>, escrita por Jaime Armiñán (29-V-54).
- Estreno de La alondra, pieza en un acto de Jean Anouilh, vertida al castellano por José Alonso e interpretada por Adolfo Marsillach (11-XII-54).
- Reposición de El pleito matrimonial del cuerpo y el alma, auto sacramental de Calderón de la Barca, adaptada por Nicolás González Ruiz e interpretada por

Asunción Sancho (1-IV-55).

- Estreno de El hogar invadido, comedia dramática en tres actos, Premio <<Lope de Vega>> 1954, de Julio Trenas (14-IV-55).
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (29-X-55).
- Estreno de Proceso de Jesús, drama escrito en italiano por Diego Fabri, vertido y adaptado al español por Giuliana Arioli e interpretado por José Codoñer. Dirección escénica de José Tamayo (21-I-56).
- Reestreno de Los intereses creados, de Jacinto Benavente (11-IV-56).
- Estreno de Media hora antes, drama en tres actos de Luis Delgado Benavente, Premio <<Lope de Vega>> 1955 (24-V-56).
- Estreno de Tiestes, tragedia en verso, en un prólogo y dos partes de José María Pemán (6-X-56).
- Estreno de Las brujas de Salem, drama de Arthur Miller, vertido al español por Diego Hurtado e interpretado por José Bruguera. Dirección escénica de José Tamayo (21 XII-56).
- Estreno de Nuestro fantasma, comedia en tres actos, de Jaime Armiñán, Premio <<lope de Vega>> 1956 (28-III-57).
- Estreno de El diario de Ana Frank, drama en dos partes, de Frances Goodrich y Albert Hacketh, vertido al español por José Luis Alonso (23-IV-57).
- Estreno de Requiem por una mujer, drama de William Faulkner, en adaptación teatral de Albert Camus, y versión castellana de José López Rubio (20-XII-57).
- Reposición de Enrique IV, de Luigi Pirandello, vertida al español por Tomás Borrás e interpretada por Irene López Heredia. Dirección escénica de José Tamayo

(25-IV-58).

- Estreno de Un soñador para el pueblo, drama histórico en dos partes de Antonio Buero Vallejo (19-XII-58).
- Reposición de Los encantos de la culpa, auto de Calderón, refundido por José María Pemán, interpretado por Carlos Lemos, dirección de José Tamayo (29-III-59).
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (30-X-59).
- Estreno de Las Meninas, "fantasía velazqueña", de Antonio Buero Vallejo (10-XII-60).
- Estreno de Esa melodía nuestra, comedia en dos partes, de Eduardo Criado, obra seleccionada en el concurso < < Tirso de Molina > >, del Instituto de Cultura Hispánica (21-II-61).
- Estreno de La piel de nuestros dientes (The skin of our teeth), de Thornton Wilder, interpretado por James Broderick. Escenarios de Paul Morrinson (8-III-61).
- Estreno de Un hombre y una mujer, comedia de Luis Escobar (30-XI-61).

8-ESLAVA.

- Inauguración del Teatro Eslava con La Celestina, tragicomedia de Fernando de Rojas, versión de Huberto Pérez de la Ossa, interpretado por Irene López Heredia. Dirección Escénica de Luis Escobar (10-V-57).
- Estreno de Anastasia, pieza en tres actos, de Maurette y Bolton, traducida por José Luis Alonso e interpretada por Irene López Heredia (10-VII-57).
- Estreno de El zoo de cristal, comedia de Tennessee Williams, adaptada a la escena española por José Gordón y José María Fernanda Ladrón de Guevara. Dirección de

Luis Escobar (11-VII-58).

- Reposición de Los extremeños se tocan, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (3-VII-59).
- Estreno de La gata sobre el tejado de cinc ardiente, comedia de Tennessee Williams, traducida por Antonio de Cabo y Luis Sáez e interpretada por Aurora Bautista. Dirección escénica de José Luis Alonso (1-X-59).
- Estreno de Un sombrero lleno de lluvia, comedia de Michael Gazzo, versión española de José Gordón y Antonio Gobernado (25-II-60).
- Reposición de La zapatera prodigiosa, "farsa violenta", de Federico García Lorca (23-III-60).
- Estreno de La isla soñada, comedia escrita en italiano por Aldo Nicolai y adaptada libremente al español por Juan Ignacio Luca de Tena (6-V-60).
- Estreno de Casa de muñecas, drama de Ibsen, llevado por el joven director argentino Juan de Prat Gay (20-I-61).
- Estreno de Inquisición, drama en tres partes, de Diego Fabri, traducida por Giuliana Arioli e interpretada por Rosenda Monteros. Dirección de González Vergel (1-III-61).

9-FONTALBA.

- Estreno de Las cuatro copas, revista en dos actos de Leandro Navarro e Ignacio F. Iquino, música del maestro Algueró (27-V-51).
- Estreno de ¿A qué hora volverás, querido?, comedia en tres actos, escrita en inglés por Somerset Maughan, adaptada a la escena española por Montero Alonso

(5-X-51).

- Estreno de Esposa último modelo, comedia de Insausti y Malfatti (9-XII-51).
- Estreno de Cita de ángeles, comedia en tres actos, de Monteagudo y Santare (16-XII-51).
- Estreno de Brigada 21, comedia de Sidney Kingsley, traducida por Montero Alonso (22-III-52).

10-INFANTA BEATRIZ.

- Estreno de La infeliz burguesa, comedia en tres actos, de Pilar Millán Astray (19-I-51).
- Estreno de Es más fácil soñar, comedia en tres actos, de Aleixandre (1-II-51).
- Estreno de Alas doce, en Pasapoga, comedia en tres actos de Antonio Garavito (2- III-51).
- Representación de Mi chica, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, por la Sociedad Cultural del I.N.E. (Instituto Nacional de la Estadística) (5-IV-51).
- Reposición de la comedia de Muñoz Seca, La caraba, por la compañía del teatro (2-V-51).
- Reposición de la conocida obra de Pedro Muñoz Seca, La pluma verde, por la compañía de Luis B. Arroyo (6-IV-51).
- Reposición de Los campanilleros, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (18-V-51).
- Reposición de la comedia de Luca de Tena y de La Cuesta, titulada Dos mujeres

- a las nueve (24-V-51).
- Estreno de El inventor de la luna, comedia rezada en español, de Elías Amézaga (14-VI-51).
 - Estreno de El tren expreso, escenificación de un poema de Campoamor, por Diego San José (13-X-51).
 - Reposición de La tela, comedia de Muñoz Seca y Pérez Fernández (3-II-52).
 - Reposición de la comedia de Fernández Sevilla y Carreno, Los marqueses de Matute (25-III-52).
 - Estreno de El despertador de un sueño, "comedia para pasar el rato", escrita por García Sicilla y Pedro Sánchez Neyra (13-IV-52).
 - Estreno de La estatua fue antes Pichurri, comedia en dos actos, de González-Aller y Ocano (30-IX-52).
 - Estreno de Dueto a dos manos, melodrama poético de miss M.H. Bell, vertido al español por Luis Prendes (18-X-52).
 - Estreno de La mujer de tu juventud, comedia de Jacques Deval, traducida por José Luis Alonso (12-XI-52).
 - Reestreno de Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura (20-XII-52).
 - Estreno de La cocina de los ángeles, comedia escrita en inglés por Albert Husson, traducida por José Luis Alonso (15-I-53).
 - Estreno de No se dice adiós, sino hasta luego, comedia de humor, de Alfonso Paso (13-II-53).
 - Estreno de Menta, comedia en tres actos de Faustino González Aller (26-II-53).
 - Estreno de Prisión de soledad, drama de Diego Fabri, traducida por Enrique Rincón.

Dirección escénica de Huberto Pérez de la Ossa (3-VI-53).

- Estreno de Legítima defensa, drama escrito en italiano por Paolo Levi, traducida por José Luis Alonso. Dirección Escénica de Huberto Pérez de la Ossa (12-IX-53).
- Estreno de Bajo el huracán, comedia policíaca del dramaturgo inglés Martín Vale, traducida por Fernando de Igoa (2-X-53).
- Estreno de El rival de sí mismo, comedia en tres actos de Francisco Bonmati de Codecido (6-XI-53).
- Estreno de El viajero sin equipaje, comedia de Jean Anouilh (28-XI-53).
- Estreno de Federica de Bramante, función de Tono y Llopis (Jorge) (23-XII-53).
- Estreno de Con derecho a fantasma, adaptación de una comedia de Eduardo de Filippo por Jaime de Armiñán (13-XI-58).
- Estreno de El sistema Ribadier, < < vaudevil > >, de Feydeau y Hennequin (24- XII-60).
- Estreno de La felicidad no lleva impuesto de lujo, comedia de Juan José Alonso Millán (1-VI-61).
- Estreno de Vamos a contar mentiras, comedia en tres actos de Alfonso Paso (30-IX-61).

11-INFANTA ISABEL.

- Estreno de Tú una vez y el diablo diez, comedia de Jacinto Benavente (28-III-51).
- Estreno de Por el camino de la vida, comedia en tres actos, de José María Pemán

(5-V-51).

- Estreno de El fiscal y la acusada, comedia en tres actos, de Alfredo Sutro.
Traducción de Luca de Tena (8-VI-51).
- Reposición de Su amante esposa, en función homenaje a su autor Jacinto Benavente (27-X-51).
- Estreno de La vida en verso, comedia de Jacinto Benavente (10-XI-51).
- Estreno de El escándalo del alma desnuda, comedia en tres actos, por Janos Vaszary y Alvaro de Laiglesia (2-II-52).
- Estreno de Míster Morrison, farsa en tres actos de Juan Ignacio Luca de Tena, inspirada en una novela de Genaro Prieto (23-II-52).
- Reposición de la comedia de Enrique Jardiel Poncela, Un marido de ida y vuelta, con carácter de reestreno (19-III-52).
- Estreno de Cuando ella es la otra, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte (13-IV-52).
- Estreno de La señal que se espera, comedia en tres actos, de Antonio Buero Vallejo (22-V-52).
- Estreno de Ha llegado don Juan, comedia en dos actos y un epílogo, de Jacinto Benavente (18-IX-52).
- Estreno de Paño de lágrimas, comedia en tres actos de José María Pemán (23-X-52).
- Estreno de Le quería demasiado, comedia en tres actos de Jean Guitton, traducida y dirigida por Arturo Serrano (30-I-53).
- Estreno de El alfiler en la boca, comedia de Jacinto Benavente (14-II-53).
- Estreno de Después hablaremos, comedia de Michel Durán, traducida y adaptada por

Alfredo Marquerie. Dirección escénica de Arturo Serrano (2-VII-53).

- Reposición de El alfiler en la boca, comedia de Jacinto Benavente (16-VII-53).
- Estreno de Caperucita asusta al lobo, comedia en tres actos y un prólogo, de Jacinto Benavente (24-IX-53).
- Estreno de Milagro en la Plaza del progreso, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo (19-XI-53).
- Estreno de Veneno para mi marido, comedia de Alfonso Paso (31-XII-53).
- Estreno de Amoriños a dos velas, comedia en dos partes y diez cuadros, escrita por Adolfo Torrado (28-I-54).
- Estreno de La venda en los ojos, comedia en tres actos, de José López Rubio (4-III-54).
- Estreno de El marido de bronce, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente (24-IV-54).
- Estreno de La cura de amor, comedia de Jean Guitton, adaptada y dialogada por Tono. Dirección escénica de Arturo Serrano (3-VI-54).
- Estreno de La leyenda de una vida, comedia de Stefan Zweig, traducida al castellano por Catalina Martínez Sierra, e interpretada por Catalina Bárcena. Dirección de Manolo Collado (2-IX-54):
- Estreno de Miss Mabel, comedia inglesa de Robert C. Sheriff (8-X-54).
- Estreno de Usted no es peligrosa, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte (23-X-54).
- Estreno de La ratonera, drama policíaco de Agatha Christie, traducido por Luis de Baeza e interpretado por Irene Caba Alba (13-IX-54).

- Estreno de La Canasta, comedia en tres actos, de Mihura (2-XII-55).
- Estreno de Testigo de cargo, melodrama de crimen y misterio, en tres actos, de Agatha Christie (14-I-56).
- Estreno de La voz de la tórtola, comedia de John van Druten, vertida al español por Cecilio Varcárcel e interpretada por Analía Gadé. Dirección escénica de Esteban Serrador (12-IV-56).
- Estreno de Juegos peligrosos, comedia de Jacques Deval, traducida por Antonio Cabo, interpretada por Analía Gadé; dirección escénica de Juan Carlos Thorry (19-V-56).
- Estreno de El reloj de Baltasar, comedia en tres actos, de Carlos Gorostiza (20-VI-56).
- Estreno de Un trono para Cristy, comedia en tres actos, de José López Rubio (15-IX-56).
- Estreno de Carlota, comedia policíaca de Miguel Mihura (13-IV-57).
- Estreno de Nuestros queridos retoños, comedia en tres actos, de Nicola Manzari, vertida al español por Vicente Balart (14-XI-57).
- Estreno de Diez negritos, drama policíaco de Agatha Christie, vertida y adaptada al castellano por José Luis Alonso (4-I-58).
- Estreno de El amor... y una señora, comedia de Carlos Llopi (10-IV-58).
- Estreno de Melocotón en almíbar, comedia en un prólogo y dos actos, de Miguel Mihura (21-XI-58).
- Estreno de Asesinar no es tan fácil, comedia en dos partes y cuatro cuadros, de Arthur Watkin, versión del inglés por José Luis Alonso (29-I-59).

- Estreno de Anna Christie, drama de O'Neill, traducido por León Miras e interpretado por Nuria Espert. Dirección de Armando Moreno (30-X-59).
- Estreno de Crimen contra reloj, comedia policíaca de Lauder y Gilliat, vertida al español por Mercedes Ballesteros y David Ley (9-III-60).
- Estreno de Cosas de papá y mamá, comedia de Alfonso Paso (9-IV-60).
- Reposición de Colombe, pieza de Jean Anouilh, vertida y dirigida por José Luis Alonso (9-IX-60).
- Estreno de Los ojos que vieron la muerte, drama policíaco de Agatha Christie (18-II-61).
- Estreno de Ocho mujeres, comedia policíaca de Robert Thomas (21-IX-61).
- Estreno de El chalet de madame Renard, < < función > > de Miguel Mihura (25-XI-61).
- Estreno de Al final de la cuerda, comedia policíaca de Alfonso Paso (24-IV-62).

12-LARA.

- Estreno de Criminal de guerra, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo (17-II-51; reseña: 20-II-51, P. 14).
- Estreno de Yu-Suang, el loco, comedia del actor Rivelles (28-IV-51).
- Representación por la Compañía francesa del Guild Theatre de la clásica comedia de Molière, Le Misanthrope, de la que hizo una excelente versión, que fue muy del agrado del público (7-VI-51).
- Estreno de El armarito chino, comedia de Aldo Benedetti, adaptada al castellano por Enrique Gutiérrez Roig. Dirección escénica de Rafael Rivelles; decorados de

Redondela (9-VI-51).

- Estreno de El cóndor sin alas, tríptico histórico en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena, premio <<Fuenteovejuna>>, de Agustín Pujol 1951 (15-IX-51).
- Estreno de Callados como muertos, comedia en tres actos de José María Pemán (9-II-52).
- Estreno de La diosa de arena, comedia de Dora Sedano y Fernández Sevilla (13-IV-52).
- Estreno de El mañana no está escrito, comedia en dos actos de Julia Maura (13-IX-52).
- Estreno de Todo el amor, comedia dramática de José María Pemán (25-IX-52).
- Estreno de Don José, Pepe y Pepito, comedia de Juan Ignacio Luca de Tena (8-XI-52).
- Reposición de Señora Ama, comedia de Jacinto Benavente (2-VI-53).
- Estreno de Por encima de la vida, comedia de S. Maughan y Bolton, comedia traducida por Félix de Bulnes e interpretada por Antonio Albert y Cía.; dirección escénica de Pepita Serrador (17-IX-53).
- Estreno de La salvaje, la conocida <<pièce noire>> de Jean Anouilh, traducida por Félix Ros (3-X-53).
- Estreno de En las manos del hijo, comedia en tres actos, de José María Pemán (7-XI-53).
- Estreno de La tercera juventud, comedia de José Téllez Moreno (18-IV-54).
- Estreno de El último autobús, comedia de Francisco de Cossío y Marcos Davó (1-V-

54).

- Estreno de Sábado del pecado, comedia en tres actos de Tálíce y De Stefano, interpretada por Luisa Sala y Cía.
- Estreno de La sexta silla, comedia policíaca de Luis Pintado (22-VII-54).
- Estreno de La muralla, drama en dos partes, dividido en cuatro cuadros, de Joaquín Calvo Sotelo (7-X-54).
- Estreno de El hogar en la calle, comedia en tres actos, de Joaquín Dicenta (hijo) y Ernesto Vilches (6-VII-55).
- Estreno de La venganza, < < comedia de moros y cristianos > >, escrita en francés por Lucien Bernard y adaptada a la escena española por Juan Ignacio Luca de Tena. Dirección escénica de Rafael Rivelles (18-XI-55).
- Representación de Antígona, de Jean Anouilh, por el Teatro de Ensayo (17-I-56).
- Estreno de Cuatro en un tris, comedia escrita por Vicente Vila-Belda (7-II-56).
- Estreno de El viento sobre la tierra, drama en tres actos de José María Pemán (11-I-57).
- Estreno de ¿Dónde vas, Alfonso XII?, < < estampas románticas > >, de Juan Ignacio Luca de Tena (21-II-57).
- Estreno de Prohibido en otoño, comedia madrileña de Edgar Neville (15-XI-57).
- Estreno de El hombre del paraguas, comedia en tres actos de Dinner y Morun, adaptada a la escena española por J. del Solar (23-I-58).
- Estreno de Patate, comedia en tres actos, de Marcel Achard, vertida al español por Juan Ignacio Luca de Tena, interpretada por Conchita Montes y dirección escénica de Conrado Blanco (7-III-58).

- Estreno de Eva, Adán y Pepe, comedia en tres actos de Tono (14-V-58).
- Estreno de Su primer beso, comedia en tres actos, de Jacques Deval, vertida al español por José López Rubio, dirigida por Pedro López Lagar (20-IX-58).
- Estreno de Cosas que pasan, comedia en cuatro estampas, de Rafael Montero (24-III-59).
- Estreno de La otra vida del capitán Contreras, comedia en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena (31-III-59).
- Estreno de No hay novedad, doña Adela, comedia de Alfonso Paso (25-IV-59).
- Estreno de Tía Mame, adaptación teatral por J. Lawrence y Robert E. Lee, de una novela del mismo título de Patrick Dennis. Fue traducida al español por Luis Sáez y adaptada a la escena española por Antonio Cabo y Conchita Montes (16-V-59).
- Estreno de El comprador de horas (< <Romancero> >), comedia de Jacques Deval, adaptada a la escena española por José María Pemán e interpretada por Miguel Moreno. Dirección y montaje Adolfo Marsillach (10-X-59).
- Estreno de La cornada, drama de Alfonso Sastre (15-I-59).
- Estreno de Tengo un millón, comedia en tres actos de Fabrizio Sarazani, traducida por Julián Cortés-Cavanillas (19-X-61).
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (2-XI-61).
- Estreno de El abogado del diablo, drama de Dory Shary, basado en la novela de Morris L. West. Adaptación de José María Pemán. Dirección de Claudio de la Torre y Cayetano Luca de Tena (2-XII-61).
- Estreno de Judit, comedia de Alfonso Paso (27-III-62).

13-LOPE DE VEGA.

- Estreno de La Corte de los venenos. (No viene el nombre del traductor). Enrique Rambal ha hecho del original francés una adaptación a su medida (24-XII-52).
- Estreno de Corazón solitario, historia dramática escrita por Jesús Vasallo y José María Arráiz; dirección Enrique Rambal (11-II-53).
- Representación de El caballero de Olmedo, comedia famosa de Lope de Vega, versión ofrecida por Modesto Higuera, con Seoane, Angel de la Fuente, Mari Carmen de Mendoza y Julia Delgado en los principales papeles (3-X-53).

14-MARAVILLAS.

- Estreno de Cuando el gato no está..., comedia escrita en francés por Paul Vanderberg y traducida por Vicente Balart. Dirección escénica de Pepita Serrador y Félix Ros (21-I-54).
- Estreno de Amarga victoria, < < historia clínica, con amor y sacrificio > >, escrita en inglés por Brewer y Bloch, interpretada por Pepita Serrador (3-II-54).
- Estreno de La mirilla, farsa cómica en dos actos, de Vicente L´Hortellerie (30-VII-55).
- Estreno de El reloj se paró a las cuatro, comedia policíaca de Michael Gilbert, vertida al español por Jiménez y Arín (4-XI-60).
- Estreno de El laberinto, comedia policíaca, de E. Trevor, adaptada por Manuel Pombo Angulo (15-XII-60).
- Reposición de Los habitantes de la casa deshabitada, comedia de Enrique Jardiel Poncela (8-VI-61).

15-MARÍA GUERRERO.

- Estreno de Siempre, comedia de Julia Maura (reseña crítica el 23-I-51, p. 16) (20-I-51).
- Reposición de La dama boba, de Lope de Vega (25-III-51).
- Centésima representación de La dama boba, de Lope (15-V-51).
- Estreno de La heredera, arreglo teatral hecho por los esposos Goetz, de una narración de Henry James. Traducción de José Luis Alonso y José Méndez-Herrera. Dirección de Escobar y Pérez de la Ossa (2-V-51).
- Representación de Don Juan Tenorio, de Dalí, con Escobar y Pérez de la Ossa (1-XI-51).
- Reposición de El desdén con el desdén, comedia en tres actos de Agustín Moreto (17-XI-51).
- Estreno de Buenas noches, misterio en dos actos, con prólogo y epílogo, por Isabel Suárez de Deza (1-II-52).
- Estreno de Cocktail Party, comedia de T. S. Eliot, traducida del inglés por José Méndez Herrera e interpretada por Carmen Seco. Dirección de Escobar y Pérez de la Ossa (29-II-52).
- Estreno de La plaza de Berkeley, comedia en tres actos de Balderston y Squire, traducida al español por José López Rubio (13-IV-52).
- Estreno de Las malitas del más allá, comedia del género < < figurón > >, en tres actos, de Félix Ros sobre temas de Wenceslao Fernández Flórez (11-VI-52).
- Estreno de Matrimonio a dosis, comedia escrita en alemán por L. Lenz y R. A. Roberts, adaptada por Manuel Collado (6-IX-52).

- Estreno de Verano y humo, comedia del americano Tennessee Williams, traducida por Antonio del Cabo (8-X-52).
- Estreno de Servir, comedia en tres actos, de Benavente (23-I-53).
- Estreno de El jefe, drama escrito por Joaquín Calvo Sotelo (6-III-53).
- Estreno de Escuadra hacia la muerte, drama en dos partes, de Alfonso Sastre (19-III-53).
- Estreno de Música en la noche, comedia de J. B. Priestley (27-III-53).
- Representación de Don Juan Tenorio, drama de Zorrilla (18-XI-53).
- Estreno de Fin de siglo, espectáculo basado en tres comedias de Enrique Gaspar (5-XII-53).
- Estreno de El cántaro roto, comedia escrita en alemán por Enrique von Kleist, vertida al español por Manuel Manzanares, interpretada y adaptada por Manuel Collado y Cía. (30-XII-53).
- Estreno de Cuarto de estar, comedia escrita en inglés por Graham Greene y puesta, relativamente, en castellano por Agustín de Zárate. Dirección de Alfredo Marquerie (13-I-54).
- Reposición de Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura, por el T.P.U. (19-I-54).
- Estreno de Otoño del tres mil seis, comedia escrita por Agustín de Foxá (12-III-54).
- Estreno de El deseo bajo los olmos, drama en tres actos, de Eugenio O'Neill, en sesión de Cámara (4-II-54).
- Estreno de Crimen perfecto, comedia policíaca inglesa de Federico Knott, vertida al castellano por López Rubio (18-IV-54).
- Estreno de La casa de la noche, de Thierry Maulnier (francés), drama en tres actos,

traducida por María Elene Ramos Mejía e interpretada por Carmen Seco (11-XI-54).

- Estreno de Irene o el tesoro, comedia en tres actos, de Antonio Buero Vallejo (15-XII-54).
- Estreno de La puerta estaba abierta, función de Lajos Zilahy, versión española de V. Ruiz Iriarte de la comedia escrita en húngaro El pájaro de fuego (14-I-55).
- Estreno de La rueda, comedia de Juan Antonio de la Iglesia, Premio < < Calderón de la Barca > > 1954 (23-IV-55).
- Reposición de Liliom, comedia de F. Molnar, adaptada y traducida al español por José López Rubio (8-V-55).
- Reposición de Un hombre de mundo, comedia de Ventura de la Vega (1-XII-55).
- Estreno de Debajo de estos aleros, comedia dramática en tres actos, de Ramón Díaz Sánchez (14-II-56).
- Estreno de La señal, drama en dos actos de Fernando Lázaro (18-II-56).
- Estreno de Hoy es fiesta, drama de Antonio Buero Vallejo (21-IX-56).
- Estreno de Como buenos hermanos, drama en tres actos, del inglés Liliam Hellman, vertido al español por J. L. Rubio (15-V-56).
- Estreno de El sol sale para todos, representación en dos actos, de Francisco Casanova (28-IX-57).
- Reposición de La malquerida, comedia de Claudio de la Torre (12-X-57).
- Estreno de La ciudad sin Dios, leyenda dramática de Joaquín Calvo Sotelo (12-I-57).
- Estreno de El cuervo, drama en dos actos, de Alfonso Sastre (1-XI-57).
- Estreno de La carreta, drama en tres actos, de Rene Marqués, interpretada por Pepita Serrador (29-XI-57).

- Estreno de Catalina no es formal, farsa en dos actos de Alfonso Paso (19-III-58).
- Estreno de Las manos son inocentes, comedia dramática de J. López Rubio (3-X- 58).
- Estreno de La casa de té de la luna de agosto, comedia de John Patrick, interpretada por Maricarmen Díaz de Mendoza. Dirección de Claudio de la Torre (25-XI-58).
- Estreno de La vida en un hilo, comedia de Edgar Neville (6-III-59).
- Reposición de La loca de la casa, comedia de don Benito Pérez Galdos (24-IX-59).
- Estreno de La desconcertante señora Sheba, comedia de John Patrick, versión española de Javier Regás, interpretada por María Rus; dirección de Claudio de la Torre (18-XI-59).
- Estreno de La boda de la chica, comedia en dos actos de Alfonso Paso (9-I-60).
- Estreno de Mermelada de ciruelas, comedia en dos partes, de Manuel Gallego Morell (24-V-60).
- Reposición de El anzueto de Fenisa, comedia de Lope de Vega, refundida por Juan Germán Schröder, dirigida por José Luis Alonso e interpretada por Carmen Bernardos (4-III-61).
- El carro de los cómicos, retablo escénico español, por Luis T. Melgar y Felipe Mellizo, sobre una selección de tonadillas del siglo XVIII (22-III-61).
- Estreno de La casa de la Troya, comedia de Manuel Linares Rivas, adaptación escénica de la conocida novela de Alejandro Pérez Lugín (13-VI-61).

16-RECOLETOS.

- Estreno de Fuera es de noche, drama en cinco cuadros, de Luis Escobar (29-III-57).

- Estreno de Cita en el espejo, drama de Susana de Aquino (22-V-57).
- Estreno de El príncipe durmiente, comedia de Terence Rattigan, traducida por Diego Hurtado y adaptada por V. Ruiz Iriarte (25-V-57).
- Estreno de El cielo dentro de casa, juego en dos actos, por Alfonso Paso (14-XII-57).
- Estreno de Los tres etcéteras de don Simón, farsa en tres actos, de José María Pemán (8-III-57).
- Estreno de Orvet, comedia de Jean Renoir, vertida al español por Mario Antolín y J. F. Llamazares e interpretada por Blanca Sendino. Dirección Antolín Paz (3-IX-58).
- Estreno de Hay alguien detrás de la puerta, comedia en dos actos de Alfonso Paso (6-XII-58).
- Estreno de Europa en corsé, comedia de Jorge Llopis (3-VI-59).
- Estreno de Camerino sin biombo, drama en tres actos dividido en catorce cuadros, de José María Zabala (5-IX-59).
- Estreno de Claudia, comedia en tres actos del inglés Rose Franken, vertida al español por Luis Sáez (25-IX-59).
- Estreno de Oscar, vodevil en tres actos, de Claude Magnier, vertido al español por Ricardo Paseyro e interpretado por María Luisa Rubio. Dirección Gustavo Pérez Puig (19-XI-59).
- Estreno de Los fantasmas de mi cerebro, comedia dramática, de José María Gironella y Julio Manegat (13-I-60).
- Estreno de Minouche, adaptación libre, por Tono, de una comedia francesa de

Barillet y Gredy (18-V-60).

- Estreno de El cardo y la malva, comedia de Alfonso Paso (7-XII-60).
- Vestir al desnudo, drama de Luigi Pirandello, traducida por Ildefonso Grande e interpretada por Amparo Soler Leal; dirección de José María de Quinto; por el Grupo de Teatro Realista (26-I-61).
- Estreno de El tintorero, farsa de Carlos Muñiz (17-II 61).
- Estreno de En la red, drama de Alfonso Paso (10-III-61).
- Estreno de Juegos para marido y mujer, comedia de Alfonso Paso (12-X-61).
- Estreno de La señora que no dijo sí, comedia de Juan José Alonso Millán (6-III-62).

17-REINA VICTORIA.

- Estreno de Tita Rufa, comedia en tres actos, de Tono (3-III-51).
- Reposición de Un drama en el quinto pino, comedia de Tono y Manzanos (23-V-51).
- Estreno de Lo que Alberto se llevó, revista musical de José Luis Ozores (16-VI-51).
- Estreno de Belinda, melodrama por Herlmer Harris, traducido por López Rubio (21-IX-51).
- Estreno de Una madeja de lana azul celeste, comedia en cuatro actos, de José López Rubio (8-XII-50).
- Estreno de Juegos de niños, comedia en tres actos, de Víctor Ruiz Iriarte (9-I-52).
- Estreno de Esposa constante, comedia de Somerset Maughan, traducida por J. López Rubio e interpretada por Tina Gascó; dirección escénica de Fernando Granada (1-V-52).
- El último beso de la señora Cheyney, comedia escrita en inglés por Frederick

Lonsdale y vertida al castellano por López Rubio. Dirección escénica de Fernando Granada (7-V-52).

- Estreno de Matrimonios en la luna, espectáculo basado en una comedia de Soriano de Andía, arrevistada por Vicente L´Hortellerie (27-VI-52).
- Estreno de La soltera rebelde, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte (20-IX-52).
- Estreno de Las mariposas cantan, comedia escrita por Mercedes Ballesteros de la Torre, Premio <<tina Gascó>> 1952 (15-XI-52).
- Estreno de El remedio, en la memoria, comedia en tres actos de José López Rubio (29-XI-52).
- Estreno de Sombra querida, comedia de Jacques Deval, traducida por José López Rubio (13-I-53).
- Estreno de Amor sin pasaporte, comedia de Alvaro de Laiglesia (31-I-53).
- Estreno de Esta noche en Samarcanda, comedia en tres actos, de Jacques Deval, traducida por Luis Escobar y José Montero Alonso (30-V-53).
- Estreno de El café de las flores, comedia de V. Ruiz Iriarte (10-X-53).
- Reposición de La esposa constante, de Somerset Maughan, versión de López Rubio (14-XI-53).
- Estreno de Tres alcobas, comedieta en un prólogo y tres actos, de Luis Tejedor y José Alfayate (26-XI-53).
- Estreno de El telón de cristal, comedia escrita por José de Juanés sobre una idea de Sofía Morales (8-I-54).
- Estreno de ¡Te haré feliz!, comedia del húngaro Vaszary, traducida y adaptada por

José de Juanés (23-I-54).

- Estreno de La sirena sin cola, juguete frívolo, en tres actos, de Alvaro de Laiglesia (26-II-54).
- Estreno de Así no hay luna posible, comedia de don Manuel Paso (18-IV-54).
- Estreno de Una historia cualquiera, comedia en dos actos y seis tiempos, escrita por José C. Tapia y Santiago Vendrell (9-VII-54).
- Estreno de La mordaza, drama de Alfonso Sastre (18-IX-54).
- Estreno de Mi mujer me gusta más, comedia en tres actos, de Tejedor y Alfayate (22-XII-54).
- Estreno de Tesoro, comedia de Roger Mc Dugall, "cuya traducción, adaptación y estreno resultan inexplicables, a no ser que se haya hecho para demostrar que mal teatro lo hay en todas partes" (Torrente, 12-I-55).
- Estreno de El niño está servido, juguete frívolo en tres actos, por Alvaro de Laiglesia (21-I-55).
- Estreno de Una chica americana, comedieta en tres actos, de Luis Tejedor (19-II-55).
- Estreno de La verdad desnudita, función de Tono (11-III-55).
- Estreno de Vivir apenas, comedia en tres actos, de José María Pemán (10-IX-55).
- Estreno de Clase única, comedia en seis cuadros, de José Antonio Giménez Arnáu (30-IX-55).
- Estreno de Te engañaré si eres buena, comedia de Vicente Soriano de Andía (2-III-56).
- Estreno de Tortura, drama de Alejandro Ulloa (1-IX-56).
- Estreno de Milagro, drama en tres actos de Nicolás Manzari, vertido al español por

Adolfo Lozano Borroy (19-IX-56).

- Estreno de Esposa en vacaciones, comedia en tres actos, de Luis Tejedor y José Alfayate (15-XII-56).
- Estreno de La mujer compuesta, comedia de Tejedor y Alfayate (19-I-57).
- Estreno de Madera de Santos, función andaluza escrita por Pascual Guillén y Antonio Quintero (13-III-57).
- Estreno de La gran espía, comedia melodramática, de Adolfo Torrado (5-IX-57).
- Dos docenas de rosas, comedia de Aldo Benedetti, en versión española de Lozano Borroy (27-IX-57).
- Estreno de Las cartas boca abajo, drama en dos actos, de Antonio Buero Vallejo (6-IX-57).
- Estreno de Buenas noches, Patricia, comedia en tres actos de Aldo Benedetti, en adaptación de A. Lozano (18-XI-57).
- Estreno de El chico de los Winslow, comedia de Terence Rattigan, adaptada a la escena española por F. E. González (15-III-58).
- Estreno de Especialista en tímidos, comedia en dos actos, de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor (8-IV-58).
- Estreno de Querida familia, comedia del norteamericano Felicity Douglas, adaptada por J. M. Iglesias e interpretada por Lili Murati (9-V-58).
- Estreno de Aquí estoy yo, comedia de Vincy y Valmy, adaptada por Huberto Pérez de la Ossa e interpretada por Lili Murati (3-VII-58).
- Estreno de No, comedia en dos actos y un epílogo, de J. Calvo Sotelo (22-I-59).
- Estreno de Papá se ha enfadado por todo, comedia un poco satírica, en dos actos,

- escrita por Alfonso Paso (12-II-59).
- Estreno de La bella y la vespa, farsa cómica de Juan Vaszary, vertida y adaptada por Elías Gómez Picazo (22-V-59).
 - Reposición de Anacleto se divorcia, comedia de < < circunstancias > > escrita por Pedro Muñoz Seca (27-VIII-59).
 - Estreno de El hombre que vestía de perro, comedia en tres actos, de Bich y Wright, adaptada por José Gordon e interpretada por Pastora Peña y Fernando Granada. Dirección Fernando Granada 12-XII-59).
 - Estreno de Las mujeres y yo, comedia en dos actos, de Luis Tejedor (26-III-60).
 - Estreno de Chéri, tema de Colette, adaptada por L. Marchand. Versión española de Jaime Vigo (17-XI-60).
 - Estreno de Un tranvía llamado deseo, de Tennessee Williams, traducida por Méndez Herrera e interpretada por Ana del Arco; dirección de González Vergel (19-I-61).
 - Estreno de La vida con papá, Premio < < Pulitzer > >, comedia en tres actos y seis cuadros, de Howard Lindsay y Russel Crouse, basada en las historias de Carlos Day, en adaptación de Cecilio Valcárcel (2-III-61).
 - Estreno de El milagro de Ana Sullivan, comedia del norteamericano William Gibson, traducida por José López Rubio (14-IX-61).
 - Estreno de La idiota, comedia del francés Marcel Achard, versión de Edgar Neville. Dirección de José Osuna (15-XII-61).
 - Estreno de Mi querido embustero, comedia de Jerome Kitty, sobre textos epistolares de G. Bernard Shaw y Mrs. Patrick Campbell. Versión de José Méndez Herrera (24-IV-62).

CONCLUSIÓN GENERAL

< < *En el teatro, la gloria se gana con carácter póstumo* > > .

Jouvet.

.....

< < *El modo más seguro de tener razón en literatura es estar muerto* > > .

Víctor Hugo.

A la hora de concluir este trabajo, no podemos menos de preguntarnos si realmente hemos alcanzado nuestro objetivo principal, el de llegar a recoger y reunir aquí lo más relevante que la crítica periodística de ARRIBA dedicó a parte del teatro de la España franquista. Si no fuera así, lo sentimos mucho, y esperamos que, a lo menos, el intento tenga algún mérito: esto no es, ni más ni menos, que un modesto testimonio nuestro al amor que siempre hemos tenido a lo hispánico en general, y al arte dramático español muy en particular.

Permítasenos rendir el homenaje que se debe a nuestros insignes críticos, Antonio de Obregón, Manuel Díez-Crespo y Gonzalo Torrente Ballester, cuya labor tenaz y ardua, pero exaltante, ha posibilitado la realización de este trabajo que ahora concluimos.

Durante casi un cuarto de siglo, se han prestado a enjuiciar y valorar, cada uno según

su estilo propio y su grado de sensibilidad artística, todo cuanto ha podido estrenarse o reponerse en los escenarios madrileños de la postguerra, además de opinar, cada uno en su momento, sobre los diferentes temas que nos interpelaron acerca de los problemas que aquejaban al arte dramático a lo largo de muchas temporadas.

El crítico más contagiado por la ideología falangista es, sin ninguna duda, Antonio de Obregón. Parte de la razón de esta tendencia está tal vez, en que se responsabilizó de enjuiciar las primeras obras que se estrenaron en Madrid nada más salir España de la Guerra Civil. Obregón no se había desprendido todavía de sus viejos hábitos falangistas. Esta actitud, desafortunadamente negativa, resta a muchas de sus críticas teatrales no importancia, pero sí objetividad y credibilidad literarias. Tenemos aun presente en la memoria la censura que hizo del primer estreno de posguerra de Jacinto Benavente, Aves y pájaros, por sólo dar un ejemplo.

Sin embargo, cada vez que se atiene a lo fundamental en su análisis, lo hace maravillosamente. Y siempre que es así, logra colocar cada obra estrenada o repuesta en el lugar que le corresponde, respecto a la tendencia literaria a la que pertenece dicha obra.

Manuel Díez-Crespo, también teórico falangista como su predecesor, nos parece mucho más moderado en sus críticas. Su estilo es mas afín a lo artístico que a lo ideológico. Se observa en sus crónicas un arte, una técnica de juzgar y valorar con conocimiento y propiedad las bellezas, los defectos, las cualidades de las obras en cuestión. Si tuviéramos que clasificar al crítico sevillano, lo colocaríamos entre Obregón y Torrente , siendo no obstante Torrente el crítico que más satisfacción nos ha proporcionado.

Ninguno de los tres desmerece. Casi obedecen a la misma tendencia crítica, más culturalista que formalista: en sus análisis predomina la afición a considerar la literatura más como un conocimiento que como una forma, dando gran importancia a los contenidos, a los significados, sin por lo tanto descuidar de las estructuras formales. Sin embargo, las críticas de Gonzalo Torrente Ballester han llamado más nuestra atención: son más profundas, va mucho más lejos que sus dos colegas, tanto en el estudio de la forma de la obra como en el de su fondo. Leyendo a Torrente, uno se da cuenta de que éste es un crítico que sabe de teatro, que escribe teatro: no sólo es poeta como sus colegas, no sólo es novelista, sino un dramaturgo de vocación, con grandes cualidades artísticas.

Torrente no es un aficionado; es un profesional. Por eso está por encima de los demás. Por eso sus reseñas teatrales interesan y por eso también sus críticas a veces molestan. Alfonso Paso no pudo tragar los reparos de Torrente sobre su primer estreno, No se dice adiós, sino hasta luego, lo que explica su hostilidad respecto a la opinión del crítico sobre su obra primeriza.

La agudeza y profundidad de sus análisis le llevan a "desmontar" la pieza por completo, del primer cuadro al último acto, y lo estudia todo con lupa; sobre todo, cuando la obra en cuestión representa algo verdaderamente relevante en la historia del teatro. Nada sobra en la representación, y nada ni nadie escapa a su ojo crítico: escenografía, ambientación, dirección escénica, montaje, movimiento escénico, interpretación, traducción y adaptación de textos extranjeros, reacción del público, etc... Como advertí ya en un capítulo anterior, al terminar de leer un artículo teatral de Torrente, uno se siente como si estuviera presenciando la función. Esto es un tanto más a su favor.

Tal fue la labor fundamental de la crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño, ARRIBA, hasta abril de 1962, cuando Torrente pasó el relevo.

1939-1962. Muchos, muchísimos autores, tanto nacionales como extranjeros, vieron sus obras subir a los escenarios madrileños, en desigualdad de grados en el mérito y en el logro. Visto ya cada uno de ellos en el momento debido, sólo nos queda aquí, en el momento de un balance final, recordar algunos de ellos, cuya obra ha significado algo relevante en la difícil evolución del arte escénico.

Los años inmediatamente posteriores a la guerra civil fueron los momentos más difíciles y más grises del teatro español. Las consecuencias de una guerra habían dejado allí sus huellas. El pesimismo era casi unánimemente compartido: el teatro se había metido en un mal camino. Hubo pocos estrenos de gran consideración teatral. Entre los autores que mantuvieron aún la llama de alguna esperanza, merece destacar al maestro Jacinto Benavente, que había vuelto a estrenar con su primera obra de posguerra, Aves y pájaros. Hasta su muerte en 1954, Benavente quedó maestro de los escenarios, y sus obras hicieron en su inmensa mayoría la gloria y el orgullo del teatro español.

Obras del maestro del astracán, Pedro Muñoz Seca, se repusieron frecuentemente, con su sal habitual y el éxito de siempre. Eduardo Marquina estuvo casi ausente de la cartelera. El popular sainetero, Carlos Arniches, no contó en su haber nada más que un estreno -y está esta obra lejos de ser el mejor de su producción-. Los sevillanos hermanos Álvarez Quintero estrenaron obras de mucho éxito popular, Tuyo y mío y Los Papaños. Triunfaron autores

distinguidos como Adolfo Torrado, Enrique Jardiel Poncela y José María Pemán, cuyas obras, en su inmensa mayoría, recibieron muchos elogios de crítica y muchas ovaciones de público.

El interés teatral que despertaron los primeros autores noveles de la inmediata posguerra fue muy efímero. Entre Samuel Ros, Román Escohotado y Horacio Ruiz de la Fuente, sólo el último siguió manifestándose posteriormente con obras que se estrenaron -la mayoría de ellas- en los teatros de Cámara. Fue también de corta duración la tentativa de las Organizaciones Juveniles, muy dinámicas entre 1940-1941, en su "noble y sagrada" misión de salvar el teatro español. A partir de 1943, apenas la prensa mencionaba sus actividades en las páginas dedicadas a la crítica teatral como antes lo hacía. Resultado, ya no volvimos a saber de ellas.

En los años cuarenta, se notó un principio de tímida mejora en el teatro, aunque las producciones dramáticas o cómicas no presentasen mucha novedad significativa. La gran ilusión nacerá con la irrupción de muchos autores jóvenes que no tardaron en apoderarse de los escenarios madrileños: algunos, más afortunados que otros, estrenaron obras que lograron éxitos indiscutibles de público y de crítica. Entre ellos, podemos citar a Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio y Antonio Buero Vallejo, cuyas obras pertenecen por entero al período posterior a la contienda del 36. Empezamos a ver que pasaban cosas en escena que hacía tiempo deseábamos ver, al modo como un médico desea que el organismo del enfermo surjan anticuerpos, o toxinas, o llámenlo como quieran, a fin de que el sistema de protección esté equilibrado.

El primero, Víctor Ruiz Iriarte, cultivó con mucho éxito la <<comedia dramática>> y estrenó más de una treintena de piezas a través de las cuales su autor hizo buena muestra de "habilidad y agilidad teatrales, diálogo brillante, ingenioso, rico de felices ocurrencias, combinación sabiamente dosificada de ternura y sátira, gracia y humor".

Una revelación de los años cuarenta fue también el joven dramaturgo José López Rubio que, además de sus numerosos éxitos de estreno, entre los cuales el más espectacular fue la comedia estrenada en el Infanta Isabel, la noche del 3 de marzo de 1954, La venda en los ojos, tradujo y adaptó a la escena española un sinnúmero de obras extranjeras, que le consagraron definitivamente como un valor seguro, una de las muy pocas y envidiadas referencias del teatro español de postguerra.

Sin embargo, la gran novedad, la verdadera novedad teatral, la fecha clave en la historia del arte dramático, fue el estreno de la primera obra de un autor hasta entonces desconocido: Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo, el 14 de octubre de 1949. Verdaderamente, con esta obra primeriza, Buero, "pour un coup d'essai a fait un coup de maître". Su alto valor teatral y su apoteósico éxito consagran a un nuevo dramaturgo. El teatro iba recobrando vigor y respeto. Historia de una escalera va a ser el comienzo de una carrera teatral jalonada de éxitos hasta la fecha cuando damos por terminada nuestra labor.

Dentro del teatro de humor, Tres sombreros de copa, una de las pocas obras maestras del teatro de la postguerra, merece, a nuestro juicio, capítulo aparte. Miguel Mihura la terminó de escribir antes de la guerra civil (1932) y sólo se estrenará veinte años después

(1952). Al año siguiente de su estreno, obtendrá el Premio Nacional de Teatro. Es una obra de buena acogida de crítica y de público. Prueba de ello, el testimonio de Jorge Rodríguez Padrón quien la considera como "una de las obras más significativas de nuestro teatro contemporáneo, y no sólo por sus implicaciones ideológicas en torno al comportamiento de una determinada sociedad... sino también porque ha sabido aprovechar, utilizar y sacar el máximo partido posible de aquellos recursos que convierten la obra de Mihura en un hecho teatral que cuenta, necesariamente, con las implicaciones que se puedan suscitar en el espectador" (1).

La obra de Mihura, según otro testimonio de los autores de Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra), "posee valores teatrales positivos..." y permite estudiar a "uno de los más importantes autores de teatro y algunos de los estilos dramáticos que se han sucedido en la postguerra" (2).

Otras referencias en la historia del teatro español moderno contemporáneo son los dos Alfonso, Sastre y Paso, marcadamente conocidos por su comprometido combate por la regeneración del arte dramático español. Teatro nuevo, estilo dramático nuevo.

Escuadra hacia la muerte, estrenada por el Teatro Popular Universitario, en el María Guerrero, el 18 de marzo de 1953 -de cuyo estreno, desgraciadamente, no tuvimos reseña crítica en las páginas de ARRIBA sin saber por qué-, seguida año después por La mordaza, cuyo estreno ya comentamos en su momento, consagran a su autor como uno de los dramaturgos más importantes de que España puede enorgullecerse.

Decididamente, parece haber abierto una era nueva para el teatro español, dominado también por otro novel, un autor comercial, Alfonso Paso, cuyas obras de <<teatro público>> invadieron constantemente, en sus primeros días, los escenarios madrileños con mucho éxito popular. Sus triunfos llegaron a un punto tal, que hasta cuatro de sus obras podían en un tiempo representarse en los diferentes coliseos madrileños.

Otros dramaturgos marcaron meritoriamente el teatro español de posguerra de los años cuarenta en adelante con obras celebradísimas: veteranos como Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, Felipe Sassone, Enrique Suárez de Deza, Julia Maura, etc...; y entre los más jóvenes, Carlos Llopi, José Antonio Giménez Arnáu, Luis Delgado Benavente, etc...

Sin embargo, es de sobra conocido que el éxito o el fracaso de una representación, no sólo es obra de un autor, sino que dependen de una multitud de factores heterógenos. En el éxito o en el fracaso de una obra concurren, amén de su autor, los actores, el director escénico, el adaptador, el traductor, los técnicos, ¿y qué sé yo más?... y sobre todo el público, primero y principal destinatario y juez del producto que se le ofrece. Es, pues, el momento de rendir gran homenaje a todos los distinguidos directores escénicos que se sucedieron en los escenarios madrileños, a todos los adaptadores, traductores, intérpretes y otros colaboradores de la escena que marcaron de manera indeleble, por su entera dedicación a la cosa teatral, la historia del teatro español de la postguerra.

Y ¿qué decir del público que no se haya dicho ya? Su apego fiel y constante a su arte predilecto, a pesar de las muchas peripecias que le sacudieron, fue uno de los mayores y

mejores apoyos para que el teatro siguiera de pie en un momento en que el pesimismo más crudo iba adueñándose aun de los más optimistas. Obras malas, las hubo; malas interpretaciones, adaptaciones y traducciones, las hubo; siseos, pateos u otras semejanzas de desaprobación, las hubo también. Pero mayores fueron los aplausos, con todos los calificativos elogíacos que uno quisiera añadir, según el grado de mérito de la obra.

La década de los años cincuenta y principios de los sesenta fue también una época de notable presencia en los escenarios madrileños del teatro extranjero. Así, el teatro europeo y estadounidense conocieron sus días de gloria en el repertorio madrileño, y el público de teatro fue familiarizándose con nombres de muchos de sus autores.

En cuanto al teatro clásico, tanto nacional como extranjero, seguía gustando y movilizando a muchedumbres como en sus primeros días. Las obras de Shakespeare no dejaron de llenar los teatros. Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, y sobre todo José Zorilla, con su inmortal Don Juan Tenorio, se repusieron y sus éxitos de estreno siguen repitiéndose hasta nuestros días.

Todo lo visto hasta aquí invita al optimismo. El teatro iba muy mal. No lo negamos. Pero anda mucho mejor al iniciarse los años sesenta. Esto, tampoco nadie lo puede negar. Muchas obras alcanzaron y aun superaron las escalofriantes cien representaciones. El cambio de rumbo tan deseado y esperado se estaba realizando, no cabe duda.

NOTAS.

- (1) *Andrés Amorós, Marina Mayoral y Francisco Nieva. Análisis de cinco comedias*
(Teatro español de la postguerra), Ed. Castalia, Madrid, 1977, p. 16.
- (2) *Op. cit.*, p. 8.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Nota: En esta bibliografía general, no se incluyen los artículos de prensa de los tres críticos estudiados: Antonio de Obregón, Manuel Díez-Crespo y Gonzalo Torrente Ballester.

I-1. ARTÍCULOS DE PRENSA.

ABRIL, Manuel:

< < Teatro contra teatro > > , ARRIBA, 11-VII-41.

< < Buen teatro, "Ma non troppo" > > , op. cit., 31-VII-41.

AGUADO, Emiliano:

< < El teatro, encrucijada y símbolo > > , SÍ, suplemento semanal de ARRIBA, nº LXVI, 1943.

AUNOS, Eduardo:

< < El teatro, síntesis urbana > > , op. cit., 29-VIII-44.

AZCOAGA, Enrique:

< < Autores jóvenes > > , ibidem, 3-IV-43.

"AZORIN":

< < Interludio en el Teatro > > , ARRIBA, 4-II-41.

B.E. :

< < Dos eximios poetas y dramaturgos, y dos auténticos valores de nuestro teatro moderno nos hablan del futuro de este arte: Pemán, Marquina, Claudio de la Torre y Calvo Sotelo > > , Ibidem, 28-XII-45.

BORRÁS, Tomás:

< < ¿Qué es el teatro para España? > > . Ibidem, 6-III-43.

< < Teatro sin teatros, paradoja española > > . Ibidem, 10-IV-43.

CANALES, Patricio González:

< < Papel del teatro > > . SÍ, nº LXVI, 1943.

CASTÁN PALOMAR, Fernando:

< < Se estrenan ahora tantas comedias como hace treinta años > > .

ARRIBA, 26-VI-43.

COLLADO, Diego Fernández:

< < Autores y actores > > . Ibidem, 12-VII-43.

CUEVA, Jorge de la:

< < Los actores en el panorama actual de nuestro Teatro > > , SÍ, nº LXVI, 1943.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor:

< < Repertorio y actores > > . ARRIBA, 5-VIII-43.

FERNÁNDEZ COLLADO, Diego:

< < Autores y actores > > . ARRIBA, 12-VII-43.

GONZÁLEZ CANALES, Patricio:

< <Papel del teatro> > . SÍ, nº cit., 1943.

LEDESMA MIRANDA, Ramón:

< <Benavente o medio siglo de teatro> > . ARRIBA, 16-IV-44.

< <Teatro español> > . Ibidem, 4-II-41.

LISSARRAGUE, Salvador:

< <El teatro de Horacio Ruiz de la Fuente> > . Ibidem, 20-II-43.

LUCA DE TENA, Juan Ignacio:

< <Escenografía y luminotecnia modernas> > . SÍ, nº cit., 1943.

MARIO, Emilio:

< <En el entreacto con Manuel Díez-Crespo> > . ARRIBA, 3-VII-43.

MIRANDA, Ledesma:

< <Benavente o medio siglo de teatro> > . ARRIBA, 16-IV-44.

< <Teatro español> > . Ibidem, 4-II-41.

RUIZ AGUIRRE, Manuel:

< <Como se caracterizan nuestros actores> > . Ibidem, 21-IV-46.

VALBUENA PRAT, Angel:

< <La etapa de fórmula en nuestro teatro nacional> > . Ibidem, 12-VIII,43.

VALDEIGLESIAS, El Marqués de:

< <El teatro de Calderón> > . Ibidem, 4-I-45.

I-2. LIBROS Y REVISTAS LITERARIAS.

< < Adaptación de los clásicos, un falso problema (La...) > > , en V Jornadas de Teatro clásico español. Madrid, 1983.

AMORÓS, Andrés, MAYORAL, Marina y NIEVA, Francisco:

Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra). Castalia, Madrid, 1977.

AMORÓS GUARDIOLA, Andrés:

< < La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena > > .
Boletín informativo, nº 177 de febrero de 1988 de la Fundación Juan March.
 < < El teatro > > , en Letras españolas 1976-1986. Castalia-Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 147-67.

BENITO LUCAS, Joaquín:

Literatura de postguerra: La poesía. Cincel, Madrid, 1981.

BILBATÚA, Miguel:

< < El teatro, artículo de consumo > > , en Cuaderno para el Diálogo, número extraordinario dedicado al Teatro Español (junio 1966), pp. 5-6.

BOREL, Jean Paul:

Théâtre de l'impossible. Neuchâtel, Edition la Braconnière, París, 1963.

CASALDUERO, Joaquín:

Estudio sobre el teatro español. Editorial Oredos, S.A., Madrid, 1967.

Contemporary Spanish Theater. New York, 1980.

CRESCIONI NEGGERS, Gladys:

< < Miguel Mihura: iniciador del Teatro del absurdo > >, en La Estafa Literaria, nº 572 (1975), pp. 9-11.

Diccionario de Autores. Biblioteca del Libro, Madrid, 1968.

Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993.

Diccionario Enciclopédico ESPASA. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1992.

DÍEZ-CANEDO, Enrique:

< < Artículos de crítica teatral, II > >. México, Joaquín Martiz, 1968.

DÍEZ-CRESPO: Breve antología poética de... Sevilla. Archivo Histórico, Literario y Artístico, 1978.

DIOSDADO, Ana:

El teatro por dentro. Salvat, S.A., Barcelona, 1981, p. 58.

DOMENECH, Ricardo:

< < El teatro desde 1936 > >, en Historia de la Literatura española, T. IV, Taurus, Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Angel:

< < Crítica > >, en Teatro español 1960-1961. Aguilar, Madrid, 1962, pp. 75-78.

FERRERAS, Juan Ignacio:

Teatro en el siglo XX (desde 1939). Taurus, Madrid, 1988.

GALÁN, Diego y LARA, Fernando:

Documentos sobre el teatro español contemporáneo. SGEL, Madrid, 1981.

GARCÍA PAVÓN, Francisco:

El teatro social en España. Taurus, Madrid, 1962.

GARCÍA TEMPLADO, José:

Literatura de posguerra: El teatro. Cincel, Madrid, 1981.

GILABERT, Juan. I.V.:

Recuerdo del centenario del nacimiento del ilustre comediógrafo portuense.

Fundación Municipal de Cultura, Puerto de Santa María, 1979.

GUERRERO ZAMORA, Juan:

Historia del teatro contemporáneo, III. Barcelona, 1962.

HOLT, Marion P. :

The contemporary Spanish Theater, 1949-1972. Twayne Publishers, Boston, 1975.

HORMIGÓN y NIEVA:

Teatro. Ed. Cuaderno para el Diálogo, Madrid, 1973.

HURTA CALVO, Javier:

El teatro en el siglo XX. Playor, Madrid, 1985.

MIRALLES, Alberto:

Nuevos rumbos del teatro. Salvat, Barcelona, 1974.

MOLERO MANGLANO, Luis:

Teatro español contemporáneo. Ed. Nacional, Madrid, 1974.

Panorama del teatro en España. Ed. Nacional, Madrid, 1974.

PAVIS, Patrice:

Diccionario del teatro. Paidós Comunicación, Barcelona, 1980.

PÉREZ DE URBEL, Fray Justo:

Prefacio de La voz anunciada. Escorial, Madrid, 1941.

PÉREZ, Federico Augusto:

Alienation in six contemporary Spanish playwrights (Tesis doctoral). The Pennsylvania State University, 1984.

PÉREZ-STANFIELD, María Pilar:

Direcciones de Teatro español de posguerra. Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.

PETIT, Herve:

Nuevo teatro español (Tesis doctoral). Université La Sorbonne, París, 1972.

Plays of protest from the Franco era. SGEL, Madrid, 1973.

PRATS, Angel:

Gran Enciclopedia Durvan. Ed. Durvan, S.A., Bilbao, 1984.

Quién es quién en las Letras Españolas. Instituto Nacional del Libro Español.

Ministerio de Cultura. Compañía de Impresores Reunidos, S.A., Madrid, 1979.

RAMONEDA, Arturo:

Antología de la Literatura española del siglo XX. SGEL, Madrid, 1988.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo:

Teatro español contemporáneo. EPESA, Madrid, 1973.

RODRÍGUEZ-MÉNDEZ, José María:

Comentarios impertinentes sobre el teatro español. Península, Barcelona, 1972.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio:

Literatura fascista española. Tomo I. Ed. Akal, Madrid, 1986.

RUIZ RAMÓN, Francisco:

Historia del Teatro Español. Siglo XX. Cátedra, Madrid, 1986.

SASTRE, Alfonso:

< < Nivel político y pureza estética > > , Cuaderno para el Diálogo, Madrid, 1966, pp. 37-38.

Teatro alemán contemporáneo. Aguilar, Madrid, 1966.

Teatro de humor en España (El...). Ed. Nacional , Madrid, 1972.

Teatro español. Aguilar, Madrid, 1961.

Teatro español (1950 1958). Prólogo y notas por F. Carlos de Robles. Ed. Aguilar, Madrid, 1957.

Teatro español actual. Antonio Buero Vallejo y otros... Fundación Juan March, Madrid, 1977.

Teatro español contemporáneo. Antología. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

Teatro francés de vanguardia. Aguilar, Madrid, 1967.

Teatro inglés contemporáneo (1956 1962). Aguilar, Madrid, 1966.

Teatro inglés contemporáneo. J. B. Priestley: El tiempo y los Conway; Noel Coward:

Un espíritu burlón; Terence Rattigan: El chico de los Winslow; T. S. Elliot:

Coctail Party; Peter Ustinov: El amor de los cuatro coroneles;

Grahan Greene: El cuarto en que se vive. Selección hecha por Arturo del Hoyo (3ª ed.), Aguilar, Madrid, 1965.

Teatro italiano contemporáneo. Aguilar, Madrid, 1964.

Teatro norteamericano contemporáneo. Aguilar, Madrid, 1965.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo:

Teatro español contemporáneo. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1957.

Panorama de la Literatura Española contemporánea. Ed. Guadarrama, Madrid, 1965.

Treinta años de teatro de la derecha. Tuquets, Barcelona, 1971.

URBANO, Victoria:

El teatro español y sus directrices contemporáneas. Ed. Nacional, Madrid, 1972.

VILAR, Jean:

< < Reflexión aquí y ahora sobre el teatro español comprometido > > , Primer Acto, nº 51 (1964), pp. 18-24.

WELLWARTH, George:

New Generation Spanish Drama. Engendra Press, Montreal, 1976.

Spanish Underground Drama. Villalur, Madrid, 1978.